



Università di Pisa  
Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale Specialistica  
"Storia e Forma delle Arti Visive, dello  
spettacolo e dei nuovi Media"  
Curriculum Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

Tesi di laurea magistrale specialistica

**L'ADOLESCENZA DEL E NEL  
TEATRO DELLE ALBE**

**Candidata:**  
**Serena Di Sanzo**

**Relatore:**  
**Anna Barsotti**

Anno Accademico 2013/2014

# INTRODUZIONE

Questa trattazione si occupa di uno dei percorsi più singolari nella storia del teatro italiano contemporaneo, il Teatro delle Albe, attraverso lo studio delle loro pubblicazioni e dei saggi e articoli scritti da esperti e critici dell'arte teatrale.

Per comprendere a fondo il percorso formativo della Compagnia delle Albe, il primo passo è delineare un quadro generale del teatro italiano negli anni Settanta e Ottanta, periodo storico in cui essa nasce. In seguito, sarà delineata una biografia della compagnia che tocchi le tappe del suo itinerario creativo: dai primi passi compiuti dai fondatori in altri gruppi teatrali, quando ancora le Albe non erano ancora nate, sino ad arrivare ai giorni nostri. Il teatro delle Albe, a differenza dei propri contemporanei che ricercano nuovi linguaggi performativi attraverso la rottura con il passato, compie un percorso che unisce il nuovo a quella tradizione che ha portato cambiamenti storici nell'arte performativa. La nascita dell'interesse teatrale si presenta come una folgorazione per le Albe, che trovano la propria strada attraverso l'esperienza vissuta giorno dopo giorno sulla propria pelle, seguendo il trasporto interiore che questa passione fa scaturire, non un metodo teatrale impartito dall'esterno.

La successiva parte del lavoro concentra l'attenzione sulla *non-scuola*, una tra le attività distintive del Teatro delle Albe; la compagnia si occupa da ormai oltre vent'anni di realizzare laboratori di teatro all'interno delle scuole, offrendo agli adolescenti un luogo dove sentirsi accolti e ascoltati, essere liberi di cercare la propria verità e poterla esprimere, come portatrice di vero valore per l'intera società. In fondo, chi meglio delle Albe, che al tempo sono state esse stesse adolescenti in cerca della propria identità e del proprio spazio nel mondo, può comprendere gli adolescenti di oggi? È interessante vedere come questi ragazzi e ragazze trovino la possibilità, attraverso il teatro, di esplorare modi diversi di esprimere i propri sentimenti, speranze, rabbia, talento; di conoscersi meglio l'un l'altro e apprendere che non si è poi così diversi o, se lo si è, comprendere le ragioni di questa diversità e farne una ricchezza, imparando lo stare bene insieme; di rappresentare la realtà che vedono con i loro occhi. La non-scuola agisce *in primis* a Ravenna, città dove la compagnia risiede, poi si sposta a Scampia, Lamezia Terme, Mazara del Vallo e all'estero; a Caen, Chicago e nel Senegal. In

ausilio a questo studio, è riportato in appendice il *Noboalfabeto*, ovvero l'insieme dei principi che la non-scuola persegue.

In particolare è esaminato il caso di Arrevuoto, il progetto triennale, unico nel suo genere, che ha portato la non-scuola a Scampia; uno dei quartieri notoriamente più difficili della città partenopea, nel quale gli adolescenti sono costretti ogni giorno a vivere le atrocità della criminalità organizzata. La partecipazione attiva di questi ragazzi e ragazze al processo creativo e produttivo degli spettacoli fa sì che essi si arricchiscano non solo umanamente ma anche di capacità tecniche proprie del teatro, che pongono loro un nuovo punto di vista su sé stessi e sulle potenzialità che possiedono; trovando così la speranza che esistano strade del tutto nuove, alternative a quelle che conducono alla malavita, che troppo spesso, in questo luogo, appare come l'unico modo di vivere.

In ultimo verranno presi in esame, con l'ausilio dei testi drammaturgici e dei video, due dei tre spettacoli realizzati all'interno del suddetto progetto, *Pace! Esorcismo da Aristofane* e *L'immaginario malato. Affresco da Molière*, alla cui drammaturgia e messa in scena finale hanno contribuito direttamente gli adolescenti che ne hanno preso parte.

Grazie a esperienze come quella qui analizzata, il Teatro delle Albe dà voce un una fascia della società troppo spesso inascoltata da parte degli adulti, i quali la sottovalutano col pregiudizio che la mancata esperienza tolga fondamento alla sua opinione. Gli adolescenti per le Albe sono, invece, materia viva; custodiscono in sé il principio stesso della creatività, l'unica che può dare origine a nuove soluzioni per una società migliore.

# CAPITOLO I

## IL TEATRO DELLE ALBE NELL'ITALIA DEGLI ANNI '80 SECOLO XX

**I.1** Uno sguardo sulle tendenze teatrali nel ventennio '70 – '80 del Novecento italiano

Alla fine degli anni Sessanta si origina una grande quantità di percorsi differenti che, siano stati di gruppo (le «Cantine romane») o individuali (Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, per fare qualche esempio), hanno tentato di ridefinire il teatro agendo sui suoi margini, approdando a risultati estetici e principi e caratteri originali comuni, destinati ad influenzare l'arte teatrale futura.

“Rottura” è stata la parola d'ordine di questo periodo: rottura delle convenzioni (sopra tutte quella registica del precedente cinquantennio) che ormai troppo spesso portavano addosso l'odore stantio del vecchio e non erano in grado di riflettere sulla scena l'uomo contemporaneo, con la sua società mutata e le sue passioni. Alcuni di questi percorsi sono riusciti a raggiungere il mercato istituzionale, ma in genere il pubblico rimaneva restio a tali realtà che esulavano dagli schemi ai quali era abituato.

Resta, di questo eccentrico decennio, il canovaccio «di tanti possibili teatri diversi, e di altrettante invenzioni di mondi e di sguardi sul mondo» che dà avvio ad «un rapido processo di aggiornamento, necessario e inevitabile per un teatro che sconta un ritardo storico rispetto a altre forme d'espressione»<sup>1</sup>.

Nei decenni successivi la diffusa scelta del gruppo come forma (seppure non l'unica) è significativa per lo sviluppo dell'arte performativa e conta illustri precedenti: il Living Theatre - modello di un teatro come scelta di vita, caratterizzato da un metodo laboratoriale che prevedeva una creazione collettiva e un'essenziale democrazia di ruoli, fondati sul possesso di esperienze e ideali comuni - e l'happening che, praticando una contaminazione tra arte e vita, ha

---

<sup>1</sup> O. Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi. La parabola dei gruppi*, in *Il nuovo teatro italiano 1975 – 1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 14. Le linee generali di questo primo paragrafo sono state desunte da questo testo.

privilegiato la *performance* in siti aperti rispetto alla classica messa in scena in un luogo deputato.

Muovendo da questi esempi avanguardistici, la postavanguardia vede realizzarsi esperienze come quella di Jerzy Grotowski che teorizza un «teatro povero» basato sulla purità d'animo, la *performance*, la quale molte volte rimane un evento unico se non uno studio (rifiutando, sottointeso, la concezione di un prodotto finale) e il *training*, come autentico processo di autodisciplina; Eugenio Barba, allievo di Grotowski: proverbiali sono i tempi lunghissimi di lavoro impiegati nel suo Odin Teatrer, lavoro concepito come separato dal mondo esterno e basato su un duro *training*; poi lo stesso Luca Ronconi e i suoi laboratori succedutisi al primo di Prato. Non è possibile tralasciare la nozione di «terzo teatro» con la quale è uso denominare tanto teatro di questo periodo, le cui tendenze generali sono: praticare all'insegna di un teatro povero, ovvero «di scenografie essenziali quando non assenti, preparazione dell'attore attraverso un *training* fisico di gruppo, complicità con lo spettatore»<sup>2</sup>; di una vocazione etica e socializzante nella quale al laboratorio chiuso, luogo di lavoro, si affianca l'idea del laboratorio come luogo d'animo, nel quale pedagogizzare i cittadini sia nelle scuole che all'aperto, partecipando a manifestazioni popolari che impongono una modalità creativa della *performance* più estesa. Tutto questo nel segno di voler essere un'alternativa, un'alterità, rispetto alle contemporanee modalità teatrali istituzionali<sup>3</sup>.

L'Italia aveva, dunque, subito una mutazione antropologica e il teatro era un mezzo per interpretarla, per metabolizzarla e al medesimo tempo emergere da quella confusione, affermando la propria esistenza; il teatro di gruppo mostra, in più, il segno di una modalità d'aggregazione che possiede maggiore forza per contrapporsi a quel guazzabuglio di novità, che già si trascinava dietro un'acriticità pericolosa quanto dilagante e dunque sostenere meglio la spinta a ritrovare o addirittura creare la propria identità.

Le diversità sono la base da cui partire per costruire questo teatro nella società dei media che tende all'omologazione. Diversità irriducibili, che è necessario riconoscere e che mettono in luce la "soggettività", paradossalmente attraverso una forma collettiva, come ad esempio il teatro *gay* o quello

---

<sup>2</sup> S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000, p. 14.

<sup>3</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi*, cit., p. 28.

femminista<sup>4</sup>. Diversità che in modo speculare si riflette nei materiali utilizzati: la postavanguardia potenzia i propri strumenti intrecciando molteplici settori tra loro, al fine di arricchire le proprie esperienze e moltiplicarne i differenti possibili percorsi. Prima fra tutte le commistioni è quella con l'arte visiva (la *body art*, l'arte concettuale, ecc) ma poi anche la danza (Pina Bausch e il suo teatro-danza, la *new dance* americana, ad esempio), la musica – elemento essenziale quanto gli altri; la parola stessa, ad ora quasi del tutto abbandonata, verrà più tardi ripresa in un primo momento come suono, non come vera e propria narrazione – gli strumenti tecnologici che si evolvono sempre di più, come la fotografia e l'audio; infine il video, neonato e portentoso mezzo tecnologico impossibile da ignorare nell'intento di creare un nuovo linguaggio della contemporaneità. Su questo ambito è esemplare il lavoro che Giorgio Barberio Corsetti, il quale ha sempre attribuito molta rilevanza alla registrazione degli spettacoli e realizza, insieme allo Studio Azzurro, a sua volta impegnato nell'esplorazione del rapporto tra video e quotidianità, innesti tra l'immagine mediata dello schermo e la scena irriproducibile del teatro<sup>5</sup>.

Nuovo linguaggio, appunto, che si forma attraverso queste contaminazioni secondo due principali modalità: utilizzando una specifica opera, come punto di partenza per una riflessione o citazione all'interno dello spettacolo, ma anche appropriandosi «del procedimento [di creazione] che la sottende e del progetto artistico cui si ispira»<sup>6</sup>.

Non esiste nessuna gerarchia tra questi elementi, ognuno di essi è fondante quanto gli altri; per tale ragione è essenziale possedere «un'acuta “conoscenza semiotica”, necessaria per mettere a punto una vera e propria partitura di testi paralleli, ciascuno con le proprie sollecitazioni e logiche»<sup>7</sup>, anche in vista di una possibile futura trascrizione dello spettacolo. Pertanto, spesso i membri di un gruppo non provengono da una formazione prettamente teatrale e a quest'attività ne affiancano altri in diversi campi.

Come già accennato in precedenza, in questo lasso di tempo i teatranti hanno quasi del tutto abbandonato l'uso della parola negli spettacoli. La totale assenza di un testo sembra essere necessaria proprio per garantire questa

---

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 15 – 16.

<sup>5</sup> Cfr. S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit., p. 15.

<sup>6</sup> O. Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi*, cit., p. 19.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 21.

uguaglianza tra i livelli di narrazione, ma anche perché l'uso dell'immagine restituisce un'immediatezza non consentita alla parola (la lingua per sua stessa natura è mediazione) e permette di raccontare col linguaggio del presente e confrontarsi con la vera cultura quotidiana, quella davvero esperita dallo spettatore, utilizzando i suoi stessi meccanismi ma senza ridursi ad uno sciocco ammasso di tecnologie.

[È quello di questi anni, un teatro di] forte impatto visivo, influenzato dalla performance, dalla danza e dal fumetto [...] dalle arti figurative, ma che scopre nell'immaginario metropolitano fughe prospettiche e tematiche inconsuete, decisamente presenti al proprio tempo. Un teatro mutuato dal cinema o dalle prime esperienze video, votato alla ricerca di quell'essenziale che scarnifica ogni piano ed elemento della composizione scenica (si parlerà, di fatti, di «scrittura scenica»)<sup>8</sup>.

Inoltre è una maniera per costruire dalle fondamenta ogni singolo spettacolo, assicurandosi, in tal modo, il distacco dalla fortissima tradizione testocentrica. Questo testimonia come l'idea di un prodotto finale esuli del tutto dalla logica comunicativa che gli artisti vanno a costruire, esiste solo un eventuale approdo ad un senso, che si dipana durante la lavorazione e che rappresenta uno dei tanti possibili risultati. Come chiarisce bene Marco De Marinis, rendicontando sul *Postdramatic Theater* di Hans-Thies Lehmann:

[Si tratta del superamento] della rappresentazione e della messa in scena: un superamento – è il caso di precisarlo – che è in realtà, molto spesso, un autosuperamento messo in atto dall'interno della messa in scena contemporanea, e cioè del teatro di regia in buona sostanza, sulla base ovviamente di numerose e forti sollecitazioni esterne: danza, *performance art*, arti visive, sperimentazioni musicali, cinema, *media* e *new media*. [...] la composizione scenica, cioè la drammaturgia o scrittura dello spettacolo, ha cercato di modellarsi su principi e procedimenti nuovi: anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi, che hanno messo in crisi, sia pure in misura diversa a seconda dei casi, i capisaldi della rappresentazione teatrale, sia registica che pre-registica<sup>9</sup>.

Ma che ruolo ha, in tutto questo, l'attore? Solo in apparenza egli subisce una svalutazione, in realtà, come conferma Paolo Ruffini:

---

<sup>8</sup> S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit., p. 14.

<sup>9</sup> M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in M. De Marinis, G. Guccini (a cura di), *Dramma vs postdrammatico. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2010, p. 15.

Tolto di mezzo il testo, eliminata la regia, scartato il personaggio e ogni forma di psicologismo (decisiva anche in quegli anni l'influenza del pensiero di Deleuze e Foucault), non resta che l'attore a sussumere su di sé tutto il peso, anche fisico, della scena. L'elemento scenografico, per esempio, viene addossato/indossato dall'attore così che il corpo diventa emanazione della scena stessa e la scena il prolungamento di quel corpo<sup>10</sup>.

La funzione dell'attore, pertanto, non è limitata all'esecuzione di un personaggio ma acquisisce maggiore importanza proprio all'interno della costruzione drammaturgica, a differenza del passato teatro di regia che demandava tale ruolo quasi totalmente al regista. Infatti, viene a svilupparsi, seguendo le parole di De Marinis, la nozione di "drammaturgia dell'attore":

La drammaturgia cessa di essere un affare solo dell'autore per diventare – come ha scritto molto bene Claudio Meldolesi – “un oggetto mobile fra autore e attore” [...] [si tratta del] lavoro attoriale sulla parte, visto appunto come vero e proprio lavoro drammaturgico, di invenzione-composizione di azioni fisiche e vocali, basato sulle tecniche fisiche, espressive e di montaggio, *analoghe* se non *omologhe* a quelle della scrittura letteraria drammatica<sup>11</sup>.

Far riconoscere la propria attività è un ovvio vincolo al promuovere questo nuovo teatro e se, per partito preso, le istituzioni teatrali sono da evitare nella maniera più assoluta (lezione appresa dai propri predecessori avanguardisti) è essenziale scovare la vera necessità dell'esistenza del teatro, estrapolarla definendo una precisa e personale poetica e divulgarla, per poi creare proficui scambi di visioni artistiche. Cosicché è evidente che ogni spettacolo non può essere preso come piccolo cosmo a sé, ma va inquadrato nel più ampio lavoro di ricerca attuato; fa parte di un'evoluzione continua alla quale lo spettatore è chiamato a porre attenzione, senza mai adagiarsi, ricostruendo la poetica generale spettacolo dopo spettacolo, ogni volta aggiungendo un pezzo in più al grande *puzzle*. Si parla, a tal proposito, addirittura di “tecnica dello spettatore”. È un rapporto dialogante tra artista – spettatore che procede per spiazzamenti e ridefinizioni ma che porta con sé il rischio della trappola dello stile, ovvero che l'ossessione per la riconoscibilità finisca per imprigionare in soluzioni già trovate, conducendo lungo la strada della banalità. Il rovescio della medaglia è, d'altro canto, che proprio per evitare l'arenamento si è di continuo obbligati a realizzare una nuova forma compositiva e, per riuscirci, a sconfinare negli altri ambiti (un

---

<sup>10</sup> S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit., p. 15.

<sup>11</sup> M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, cit., p. 14.



esempio per tutti la fotografia utilizzata per i manifesti che diventano un vero e proprio «marchio di fabbrica»<sup>12</sup>).

Questo metodo di sviluppare la propria poetica teatrale - ovvero attraverso un percorso di esperienze che si susseguono, ogni volta imparando dal proprio risultato, gettando via il cattivo e fissando invece i punti giusti per continuare la propria evoluzione - presenta delle caratteristiche ben definite: un'elevata attenzione alla forma che, da una parte, funge da scudo preventivo al pericolo dell'acriticità nei confronti del materiale sul quale si sta lavorando, anche sociale, e dell'adesione alle mode, creando un certo distacco; dall'altra, conduce ad un'intensa attenzione al processo creativo, che sia una continua ridefinizione del proprio campo d'azione e del proprio linguaggio, che sia sempre nuovo e dunque in continua sperimentazione (ogni spettacolo è in fondo un tentativo e tentativo dopo tentativo si delinea la strada da seguire); non manca una nota di radicalismo, poiché lo spettacolo viene portato fino alle sue estreme possibilità per sfruttarlo al meglio, avere la certezza di aver tirato fuori tutto il possibile, di aver trovato gli elementi da serbare e quelli da scartare. A tal proposito, è da rilevare la nozione di «drammaturgia consuntiva» proposta da Siro Ferrone, a metà degli anni Ottanta, che mette in crisi, come si è già detto in precedenza, l'idea di un testo drammatico aprioristico<sup>13</sup>.

L'approdo ad un confronto con il pubblico per averne un riscontro è un'inalienabile componente teatrale. Nasce così, da parte della postavanguardia, il bisogno di una sorta di educazione dello spettatore, che si svilupperà in modo maggiore negli anni '80 e che Renata Molinari chiarisce nei seguenti termini:

Possiamo individuare quattro punti fermi di tali pratiche: il ciclo, le guide, le azioni, la partecipazione attiva. Quindi azioni elementari frutto della ricerca individuale o di gruppo, o mutate dalla tradizione, riproposte con ripetitività ciclica, nell'arco della giornata o nell'orientamento spaziale, fino a lasciare intuire una ritualità nell'esecuzione, mentre i «portatori» di tali azioni si propongono come *guide* all'attività dei partecipanti, realizzando con loro le singole proposte. La guida è la parola chiave di queste attività, anch'essa forse non sufficientemente sviscerata, in un percorso che, partendo dalla negazione della pedagogia (forse

---

<sup>12</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi*, cit., p. 16.

<sup>13</sup> Cfr. M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, cit., p. 14. L'autore ricorda questa nozione proposta da Siro Ferrone e rimanda nella nota a p. 16 agli scritti di quest'ultimo: *Introduzione a Commedie dell'Arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1985 e *Drammaturgia consuntiva*, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992.

troppo sfruttata come molla di tanta pratica seminariale che nasceva dal teatro) è approdato all'ipotesi di una sorta di «pedagogia della fruizione»<sup>14</sup>.

Con gli anni Ottanta ci si dirige sempre più verso un recupero della parola in primo luogo come suono o simbolo di un'idea (alcuni artisti e gruppi praticano anche delle vere sperimentazioni linguistiche, ad esempio la Società Raffaello Sanzio conia "La generalissima", lingua inventata *in toto*), in seguito di una vera narratività (da non scambiare per un totale restauro dell'architettura tradizionale del dramma) come mezzo di riflessione sulla Storia e sulla memoria collettiva contemporanea attraverso un riaffacciarsi ai testi letterari, non necessariamente drammaturgici. Ad ogni modo secondo modalità già assodate in precedenza con la commistione tra arti, ovvero inglobando nello spettacolo questi elementi, come citazioni o lasciandosene suggestionare oppure assorbendone lo specifico procedimento creativo. E l'attore ne diventa il principale interlocutore. «Lavorare con il testo» afferma Eugenio Barba «vuol dire scegliere una o più opere letterarie [...] per elaborarle come una sostanza che deve alimentare un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo viene usato come uno dei livelli o delle componenti che costituiscono la vita del risultato scenico»<sup>15</sup>.

Ferdinando Taviani definisce la nozione di «spazio letterario teatrale» con tali argomentazioni:

Non indica solo l'insieme dei testi letterari drammaturgici, ma tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto [...] Lo spazio letterario del teatro comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. È un luogo turbolento d'oggetti mutanti, che comprende, come s'è detto, le visioni, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie e autobiografie<sup>16</sup>.

Lo stesso scrive un paio d'anni dopo, prendendo in argomento il fenomeno della postavanguardia, che vi sono «due distinti modi d'opporsi allo spirito dei tempi, quello di chi [...] lo contrasta navigando controcorrente e di chi invece lo soffre e lo nega per mimesi, [...] in cerca di una consistenza»<sup>17</sup>. Ad una sempre

---

<sup>14</sup> R. Molinari, *Esperienze di confine*, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Il nuovo teatro italiano 1975 – 1988*, cit., p. 38.

<sup>15</sup> Cit. da M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, cit., p. 13.

<sup>16</sup> F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 13 – 15.

<sup>17</sup> F. Taviani, *Contro il malocchio. Polemiche teatrali 1977 – 1997*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 148.

maggiore consapevolezza che un limite dell'avanguardia e della prima postavanguardia era proprio quello spirito di trasgressione ad ogni costo, si accompagna un maggiore abbandono della semplicistica mimesi del reale, per ricercare un'abilità creativa più autonoma e profonda.

Recidendo in maniera brutta ogni legame col passato, gli artisti sentono ora di non essere più legati ad un'origine, al senso rituale dell'evento teatrale, impelle per loro, dunque, la necessità di ricercare le proprie radici, ma non direttamente (o almeno non solo) nei maestri e nelle pratiche novecentiste, in un passato più remoto, più basilare, che sia quello greco o elisabettiano o altro, per ritrovare la funzione dell'artista in sé, dell'artista come utile alla società contemporanea. Avviene uno spostamento di *focus* in quell'esigenza di distinguersi che si avverte fin dall'inizio: non più dai modelli passati (principio che ha mosso tutti gli anni Sessanta – Settanta), ma nella «con-fusione» dell'arte del presente, riconoscere se stessi e la propria funzione in primo luogo e poi farsi riconoscere dall'altro. Non a caso la postavanguardia è stata definita, ancora una volta da Taviani, come la «vitalità del disparato»<sup>18</sup>, poiché l'unica maniera per mostrare gli esiti di una ricerca dei «fondamenti transculturali del comportamento dell'attore-danzatore» è quella di aggregare esempi, azione che è «l'esatto opposto del sincretismo, ma spesso ne assume le apparenze»<sup>19</sup>. «Credo che il teatro entri nel postmoderno così: quando cerca la qualità nel fracasso circostante»<sup>20</sup>, sentenza.

Dal dare risalto ad una soggettività, si passa allo scavare nella propria interiorità, «dopo essersi nutrita per stratificazioni di esperienze, [la postavanguardia] avverte la necessità di un ripiegamento, di un approfondimento di temi e motivi»<sup>21</sup>.

È utile sottolineare, una volta in più, che la strada della trasgressione – ovvero privare di senso ogni convenzione mettendo in piedi al contempo nuove realtà – rimane un metodo ben consolidato.

Tanti e divergenti sono i binari che l'arte teatrale continua ad imboccare: alcuni gruppi esauriscono il proprio percorso, per così dire, in modo fisiologico (il teatro collettivo non può di certo essere indicato come unica forma teatrale del periodo, né la migliore di per se stessa) e da questi emergono alcune identità

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 143.

<sup>19</sup> Ivi, p. 144.

<sup>20</sup> Ivi, p. 147.

<sup>21</sup> O. Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi*, cit., p. 25.

artistiche autonome che saranno capaci in seguito di affermare il proprio talento (da qui nasce anche la propensione ad una più precisa definizione di ruoli che era stata molto latente nei gruppi); altri gruppi non si sciolgono ma mutano struttura, recidendosi o fondendosi; si propagano i laboratori aperti e i *festival*, come quelli di Santarcangelo e Salerno - che coinvolgendo i giovani e iniziando a porre sotto i riflettori questa nuova generazione spettacolarizzata, tecnologizzata, poeticizzata<sup>22</sup>, stimolano una sana competizione e una vicendevole crescita tra le realtà emergenti, rompendo gli ormai triti schemi delle stagioni teatrali tradizionali – e nascono i centri di ricerca e sperimentazione in supporto ai gruppi e agli artisti, i quali ora possono disporre di spazi fissi dove produrre ed esporsi.

Esplode quella che Bartolucci chiama «età delle opere»<sup>23</sup>. Avere il sostegno di questi centri spinge a ricercare una sempre maggiore qualità che si rifletta nell'evento teatrale finale, in modo tale che quest'ultimo ne affermi la validità. Lo spettacolo diviene il luogo privilegiato di scambio dei propri approdi e delle proprie poetiche e delle proprie visioni del mondo. È un percorso di ricerca che proseguirà negli anni a venire, in piena consapevolezza che questi decenni sono legati come da un filo ideologico: ognuno è parte integrante di un sentiero al quale dà il proprio apporto, seppure con modalità differenti e sempre molto varie.

---

<sup>22</sup> Cfr. G. Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Il nuovo teatro italiano 1975 – 1988*, cit. p. 29.

<sup>23</sup> Cfr. ibidem. Bartolucci specifica l'età delle opere «come forma produttiva (per spettacoli, con utilizzazione e destinazione di forme di vita, non più per acquisizione di spazi e corrispondenze e di modi di vivere)».

## I. 2 Dal Maranathà alle Albe: un singolare percorso collettivo

1972 – 1983 L'origine e le prime metamorfosi

La mia caduta da cavallo è avvenuta nel '72. Facevo il liceo a Ravenna, quando dall'alto del loggione del Teatro Alighieri vidi il *Re Lear* di Strehler [...] Io, vedendo questo lavoro, rimasi come traumatizzato. Fu come una conversione. Compresi che “quello”, quello a cui avevo assistito, era ciò che volevo fare nella vita<sup>24</sup>.

Quando Marco Martinelli - drammaturgo e regista del Teatro delle Albe nonché direttore artistico di Ravenna Teatro – si trova a spiegare come ha iniziato il suo percorso artistico, molto spesso racconta questo aneddoto. Da quella fatale sera la vita e il teatro per lui non sono mai più stati distinguibili.

I primi passi li ha mossi in parrocchia insieme ad alcuni amici e alla donna diventata ben presto sua compagna di vita e di teatro, Ermanna Montanari, una delle colonne portanti del Teatro delle Albe che oggi assume in sé diversi aspetti del fare teatro: è, infatti, autrice, regista, creatrice di scenografie e costumi (nutre una forte passione per l'arte figurativa), ideatrice di spettacoli insieme a Martinelli.

“Ammalati in testa”<sup>25</sup>, come loro stessi si definiscono, trovano nel teatro il linguaggio necessario per esprimere se stessi e il mondo intorno a sé: affrontando difficoltà economiche e contestazioni familiari, realizzano quel desiderio di vivere di teatro, che sentivano ardere come unico modo per esistere. Estrema è la passione che li colpisce ed estremo è l'approccio ad essa.

Completamente a digiuno di qualsivoglia nozione in campo, decidono di non affiliarsi ad un maestro o una compagnia, il loro desiderio non è di edificare un altro “teatro degli impiegati”, ma quello di puntare sulle proprie capacità: l'autopedagogia è l'unica strada maestra da seguire. Giorno dopo giorno, errore dopo errore, apprendono quanto più possibile da qualsiasi fonte, guardando Bene, De Berardinis, Totò, leggendo Grotowski, Barba, Brook, certo frequentando allo stesso tempo laboratori, ma più di tutto sperimentando, mantenendo con ostinazione la propria curiosità “asinina”, vitale per creare mediante la propria personalissima visione del mondo. È il caso, qui, di soffermarsi su questa

---

<sup>24</sup> M. Martinelli cit. in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 1998, p. 9 – 10.

<sup>25</sup> Cfr. M. Martinelli, *Il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio*, in L. Rustichelli (a cura di), *Seminario sulla drammaturgia*, West Lafayette, Bordighera incorporated, 1998, p. 48.

importante figura dell'asino, che tuttora è l'emblema del Teatro delle Albe nonché la prima immagine che un navigatore web incontra aprendo il loro sito. Il primo contatto del gruppo con tale figura avviene durante il lavoro di tesi di Ermanna Montanari, dal titolo *Giordano Bruno e il teatro*, e non se ne disgiungerà più: l'asino è il simbolo della «consapevolezza dell'umana ignoranza ma anche rifiuto di perimetri prefissati per sete di vita»<sup>26</sup>, è l'effigie della propria natura da seguire.

Dal 1977 Martinelli, Montanari e compagni (Alessandro Cannellini, Danilo Conti, Maria Martinelli, Andrea Monticelli e Giovanni Sacchetti alle luci), dunque, iniziano a lavorare come Teatro dell'Arte Maranathà<sup>27</sup> mettendo in scena i testi classici in grado di toccarli nel più intimo, sentiti come contemporanei, poiché affrontano gli eterni interrogativi della vita e della condizione umana (come ad esempio il *Woyzeck* di Georg Büchner e *Aspettando Godot* di Samuel Beckett); facendo teatro in qualsiasi luogo possibile attraverso azioni di strada provocatorie e nella costante ricerca di un rapporto di unità col pubblico. È una “teatralizzazione della città”, come preferisce definirla Martinelli, anziché teatro di strada:

Vuole infatti creare una forma impreveduta [...] «Il meccanismo “scenico”, dove scena è la città, deve darsi solo in un secondo momento: l'immagine di partenza è bene sia “normale”, quotidiana, non immediatamente percepibile, riconoscibile», solo in un secondo momento è efficace inserire il meccanismo della teatralità per creare spaesamento, perché quello che succede ogni giorno «non sia visto come naturale, ma venga osservato come “inspiegabile”, pur se quotidiano, indecifrabile, pur se è regolare»<sup>28</sup>.

Organizzare manifestazioni e incontri con gruppi emergenti contemporanei, come la Societas Raffaello Sanzio e il Teatro Valdoca, è un'altra loro modalità di operare e di ricerca del rapporto con “l'altro” che ha sempre accompagnato, fin dai primi passi, la poetica di Martinelli e Montanari: “altro” come collega teatrale (soprattutto la Romagna, in questi anni, è prolifica di giovani formazioni teatrali accomunate da una stessa radicalità di linguaggio e

---

<sup>26</sup> L. Mariani, *Ermanna Montanari. Fare – disfare – rifare nel Teatro delle Albe*, San Miniato, Titivillus, 2012, p. 64.

<sup>27</sup> Cfr. M. Martinelli cit. in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 11. Il nome origina dall'ultima espressione della Bibbia che significa «Arriveranno tempi nuovi».

<sup>28</sup> L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 56. L'autrice riprende queste citazioni dal libretto di sala di Linea Maginot, Stagione teatrale 1981/82.

poetica, tanto da indurre a parlare di una “questione romagnola”<sup>29</sup>), l’“altro” come spettatore che si relaziona al viaggio che il gruppo teatrale compie (nonostante al momento siano davvero in pochissimi ad assistere ai loro allestimenti nelle parrocchie). È evidente una volontà di portare avanti un’unità di intenti ma partendo dalle differenze tra sé e l’altro.

Le Albe comprendono fin da ora che le parole sono verità, non involucri vuoti, che acquisiscono tale *status* nel momento esatto in cui vengono pronunciate dall’attore che le indossa, «sono carne di attori»<sup>30</sup>.

Nell’81 il Teatro dell’Arte Maranathà si unisce ad altri gruppi ravennati (Teatro del cuscino e Teatro del Tamburo) costituendo la Linea Maginot, dove vengono a convivere differenti linguaggi: danza, video, *performance*, teatro, fotografia. Sono, questi, anni di ricerca di se stessi. All’interno di un’accesa lotta italiana tra una postavanguardia metropolitana e un Terzo Teatro ritualistico, i Maranathà non si riconoscono a pieno in nessuna delle due fazioni, poiché, nonostante la modernità e il confronto con l’oggi, la postavanguardia spesso eccede in diletterismo e nell’abbandonarsi alle mode; mentre i terzo teatranti, seppure procedono attraverso un lavoro rigoroso, negli eventi spettacolari danno risultati poco realistici e funzionanti e appaiono, più che altro, imitazioni di Grotowski o Barba. Martinelli durante questi tre anni abbandona la regia e si dedica all’organizzazione del gruppo, godendo (lo comprenderà a posteriori) di un punto di vista esterno che gli permette di osservare da una posizione privilegiata la realtà teatrale italiana del tempo, per poi meglio trovare la propria realtà artistica. Nel frattempo Montanari si dedica a letture travolgenti ed è proprio in questo periodo di lontananza dalla scena che comprende a pieno il proprio bisogno di calcarla. In verità non sono anni molto produttivi, la Linea Maginot disperde energie in questioni che esulano dall’arte e lo scioglimento giunge ben presto; malgrado ciò, lascia nel bagaglio artistico l’esempio di qualcosa da rifuggire: un percorso costituito da esperienze ed errori formativi è rappresentato in modo coerente anche da tale episodio.

#### 1983 – 1987 La nascita delle Albe

---

<sup>29</sup> Cfr. S. Bottioli, *Un passaggio di barbari divini. L’utopia concreta del Teatro delle Albe*, «Ariel», n. 1, 2006, p. 102.

<sup>30</sup> M. Martinelli cit. in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 11.

Inoltre è proprio all'interno della Linea Maginot che avviene l'incontro di Martinelli e Montanari con Luigi Dadina e Marcella Nonni, coloro insieme ai quali nel 1983, in seguito allo scioglimento del suddetto gruppo, fondano il Teatro delle Albe di Verhaeren, embrione dell'attuale formazione delle Albe. Una costante domina nonostante tutti i cambiamenti avvenuti finora: il nome "Albe". Perché "Albe"? «Siamo alla fine di un mondo. - risponde Martinelli in un'intervista - Ogni fine si porta i germi di una nuova realtà, ogni decadenza presuppone la nascita di una nuova condizione»<sup>31</sup>. Con questa precisa dichiarazione d'intenti, iniziano un percorso differente da quello dei propri contemporanei, che unisce il nuovo alla tradizione, poiché essi non sono che due aspetti di una medesima questione: ogni novità posa le radici in qualche punto di partenza, in qualche tradizione, non è altro che una trasmutazione delle radici stesse; radici forti, quelle che hanno segnato momenti storici fondamentali nel teatro e che hanno insegnato a discernere e a dire no quando necessario, non quelle che hanno seguito le tendenze recando con sé involucri vuoti di sostanza. Le radici sono i maestri antichi che hanno realizzato macchine teatrali perfette, come quella greca o elisabettiana. Questa è la tradizione che ispira Martinelli nelle sue prime drammaturgie, tant'è che lui agisce allo stesso modo di Goldoni e De Filippo<sup>32</sup>, i quali componevano drammi a partire dai propri attori; infatti, in seguito dichiarerà:

Fin da allora cominciava a prendere forma la mia inclinazione a disegnare le maschere sul volto dei compagni-attori [...] Rapinare l'attore dei suoi modi di essere, farsi ispirare da questi, e poi scrivergli addosso. È chiaro che la visione è la mia, ma il personaggio, alla fine è un parto comune. [...] Ma gli attori hanno creato con un autore vivente delle nuove maschere, sono le madri a pieno titolo di queste creature. Ogni creatore, da Goldoni a Molière, da Shakespeare a Aristofane, non è solo il parto della testa dell'autore-padre; c'è anche la carne dell'attore-madre<sup>33</sup>.

Il metodo drammaturgico di Martinelli è un continuo viaggio tra scena e camerino: steso su carta il primo abbozzo di un nuovo dramma, qualche battuta,

---

<sup>31</sup> M. Martinelli in E. Pozzi, V. Minoia, *Dentro il colore delle radici*, in E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, Anc Edizioni, 1999, p. 151.

<sup>32</sup> A tal proposito si confronti A. Barsotti, *Introduzione*, in E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1995. «Se infatti le commedie di Eduardo sembrano testi preventivi, di fatto (come vedremo) rappresentano la verifica, la messa in discussione e l'accrescimento della sua "memoria di attore", e di attore capocomico, precedentemente accumulata» (cit. p. V).

<sup>33</sup> M. Martinelli cit. in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 13 – 14.



partendo da un'intuizione primigenia che attrae l'intera compagnia, lo sottopone immediatamente agli attori che devono inscenarlo; questi ultimi iniziano a manipolarlo, aggiungendo idee, materiale, tentando di adattarlo alla propria "carne" e con onestà scartano tutto ciò che è inservibile sulla scena. Non a caso Martinelli si definisce regista di registi<sup>34</sup>. È in atto un animoso scontro creativo, che dura da mattina a sera e si conclude con il ritorno dell'autore nei camerini ad apportare le modifiche necessarie nate sulla scena, lì dove effettivamente vivono questi personaggi, poiché spesso ciò che sulla carta sembra essere perfetto nell'azione scenica si infrange facilmente. Ogni singola parola ha necessità di essere incarnata sul palco, per tramutarsi in verità, altrimenti non serve a nulla e in questi dieci anni Martinelli l'ha ben compreso. Gli anni trascorsi anche nella veste di attore sono stati essenziali alla sua formazione come drammaturgo, asserisce:

Le prove sono uno dei momenti più belli del teatro, perché si sperimenta cosa significa il rapporto con l'altro, con l'estraneo, con lo "straniero". L'attore è sempre uno straniero. [...] le nostre prove sono spesso dei combattimenti, in cui non è importante chi ha ragione, ma trovarla ad un punto più alto, quello in cui si scioglie la gabbia dell'intelletto e della razionalità e comincia ad apparire qualcosa di inatteso sia per te che per l'altro. Questo credo valga per il teatro come per le nostre relazioni quotidiane<sup>35</sup>.

Durante questo lavoro alchemico<sup>36</sup> si realizzano anche la scenografia ed i costumi (questi, nella maggioranza dei casi, sotto la guida di Ermanna Montanari) e le musiche, che non sono mai solo a servizio della scena, ma ne costituiscono un elemento fondante, significante ed autonomo. Solo al termine di questo processo si ha la visione globale del testo che, è opportuno ribadirlo ancora una volta, non esiste mai a priori nella drammaturgia delle Albe. È il risultato finale ad essere privilegiato rispetto al progetto iniziale.

Un'alchimia, dunque, tra diversi strati di composizione che si intrecciano e crescono insieme durante l'intera fase di lavoro: «la drammaturgia delle parole, la drammaturgia delle luci e delle musiche, la drammaturgia dei corpi»<sup>37</sup>, linguaggi

---

<sup>34</sup> Cfr. L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 19.

<sup>35</sup> M. Martinelli in G. Guccini, *Essere stranieri, ovvero la colomba di Kant. Conversazione con Marco Martinelli/Teatro delle Albe*, in F. Acca (a cura di) *Seminari sulla realtà. Traiettorie verso l'esistente nelle drammaturgie di Motus, Accademia degli Artefatti, Teatro delle Albe*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2010, p. 68.

<sup>36</sup> Cfr. M. Martinelli, *Ravenna africana. Il teatro politttttico delle Albe*, in M. Martinelli (a cura di), *Ravenna africana. Il teatro politttttico delle Albe*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1988, p. 14.

<sup>37</sup> M. Martinelli in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 21.

che sono in grado di far passare la *Zoê*, «la vita infinita, quella che non muore mai, perché vive al di là dei singoli *bios*», ovvero delle vite che hanno la morte a porre loro termine. «La *zoê* ci parla attraverso sesso, cuore, testa, ventraglia»<sup>38</sup>, non è mai puro concettualismo che lascia distaccati, dona «carne alla Tradizione»<sup>39</sup>. La danza e la musica sono l'essenza del teatro e quest'ultima è il respiro della *zoê*: non si limita all'uso nelle note, le parole stesse sono pensate come frasi musicali, il senso ritmico delle battute è essenziale. Sono tre drammaturgie in stretta relazione l'una con l'altra: «La visualizzazione dello spazio trova infatti la sua misura nel rapporto con l'ingombro di un corpo, un corpo che si mobilita scenicamente»<sup>40</sup> e «non c'è un “prima la scena poi le luci”, ma un procedere insieme “senza invidia”: la luce è spazio, lo spazio suggerisce la luce»<sup>41</sup>.

«A me tocca il ruolo dell'alchimista – rivela Martinelli - che chiede a se stesso prima che agli altri di ascoltare tutti, che non intreccia materie, bensì maestrie. Persone»<sup>42</sup>.

La città di Ravenna mostra poco interesse nei confronti di questo nuovo gruppo teatrale, è il comune di Bagnacavallo (paese vicino alla suddetta provincia romagnola) ad offrire ad esso la direzione artistica del cittadino Teatro Goldoni. Laura Mariani racconta con le seguenti parole la prima esperienza per le Albe di gestione di un luogo fisico, nel quale produrre azioni teatrali:

Al Teatro Goldoni di Bagnacavallo viene applicata la formula della «serata piena»: spettacoli, incontri, seminari, il teatro come luogo di relazione: convinti che solo così, con un lavoro massiccio, qualificato e non autoreferenziale si può creare una nuova cultura teatrale e, dunque, un pubblico ampio e motivato. Dunque convegni anche su temi apparentemente lontani [...] e stagioni in cui la matrice emiliano - romagnola del Nuovo teatro comincia a prendere consapevolezza della propria specificità<sup>43</sup>.

Il primo lavoro compiuto nella nuova sede è una trilogia composta da *Mondi paralleli* (1983), *Effetti Rushmore* (1984), *Rumore di acque* (1985) e denominata al principio “Cantiere Dick”, poiché prende le prime mosse dai romanzi di fantascienza di Philip Kindred Dick: emerge fin d'ora come le Albe

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 34.

<sup>40</sup> Ivi, p. 32.

<sup>41</sup> Ivi, p. 31.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ivi, p. 67.

non ricerchino un risultato immediato, che resti circoscritto ad un singolo spettacolo, ma si concedono il tempo necessario per riflettere in modo adeguato sul tema che li ha ispirati.

In *Rumore di acque* iniziano i primi esperimenti dialettali, una delle cifre stilistiche che in seguito donerà lustro al gruppo teatrale. Seppure la storia del teatro italiano sia impregnato di dialetto, negli anni Ottanta del XX secolo questo linguaggio “di nicchia” non è visto sotto una luce del tutto positiva, anzi risulta provocatorio; tuttavia anche Enzo Moscato in questi stessi anni lo utilizza e negli anni a venire trapelerà in diversi spettacoli di altri artisti e compagnie, come de Berardinis, il Teatro Valdoca, il Laboratorio Teatro Settimo. «Il dialetto è un vincolo che comprende i gesti e i significati, raggiunge la crudezza delle cose» - afferma Montanari, che nel suo paese d’origine, Campiano, trova la propria voce, il materiale di cui continua ad alimentarsi e che fomenta la sua creatività - «Il romagnolo è duro e gutturale, così lontano dalle raffinatezze, esprime con forza le azioni, senza separarle dalle parole»<sup>44</sup>. Il dialetto è una musica che fa comprendere quello che non è possibile esprimere, sotto questo aspetto la lingua italiana ha un che di limitante:

Per me è stato un grande modello Pasolini, con il suo *Accattone*. – dichiara Martinelli – Pasolini aveva insegnato che non dobbiamo arrenderci alla neutralità dell’italiano. E che il ricorso a una lingua che pare arcaica, quando invece è solo com-presente e sepolta, ha un potere eversivo. I dialetti sono come le rughe dei volti, dove ogni riga racconta una storia, sono una ricchezza infinita, non sono lingue morte<sup>45</sup>.

Nel 1986 con lo spettacolo *Confine*, le Albe di Verhaeren iniziano a definirsi come “teatro di carne”, poiché la tecnica insegna ad essere “presente” in scena ma, senza “l’incarnazione” da parte dell’attore, rimane un mezzo vuoto. «Questa è la fragilità dell’attore, la sua gloria: il corpo»<sup>46</sup>. Come in un rito, l’attore è l’officiante mentre lo sguardo del drammaturgo resterà sempre esterno, egli non proverà mai quello che l’attore prova in scena, e l’attore mostra sulla scena tutte le emozioni che si provano nella vita reale. «Ermanna ci ha insegnato il corpo scenico paziente, che mostra la sua ferita, e ti fa ridere e ti fa piangere»<sup>47</sup>,

---

<sup>44</sup> E. Montanari, *Dialetto di ferro*, in M. Martinelli (a cura di), *Ravenna africana*, cit. p. 24.

<sup>45</sup> M. Martinelli in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 15.

<sup>46</sup> Ivi, p. 22.

<sup>47</sup> Ivi, p. 14.

afferma Martinelli. *Confine* assume particolare rilievo nella loro carriera teatrale in quanto segna una vera e propria delimitazione tra il precedente e il “teatro polittttttico”, con sette “t”, «in cui è necessario essere. Teatro di carne, teatro in dialetto»<sup>48</sup>.

Al tal proposito sono riportate di seguito le sette definizioni che le Albe danno a questa formula:

1. Il polittico è un oggetto sacro, suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all’altare di un tempio. L’etimologia del termine è illuminante: «dalle molte piegature». E questo è il polittico con due t: pensate con sette! Ancora più esaltante sono le innumerevoli piegature del *reale*: non di ideologie i fervidi abbisognano, ma di un pensiero forte, complesso, polittttttico.
2. È l’errore di un tipografo impazzito.
3. È una licenza poetica.
4. È l’arrotarsi del grido sui denti della lingua, sulle t come lame, un bimbo che si incaglia, un irriducibile, un guerriero del Terzo Mondo.
5. È sapere che non possiamo cambiare il mondo (leggi Rivoluzione) ma qualcosa, in qualche angolo, qualcosa di noi, di qualcunaltro, dispersi su un piccolo pianeta che ruota attorno a un sole di periferia in una galassia tra le tante, arrestare una lacrima, curare qualche ferita, sopravvivere, essere odiosi a qualcuno, saper dire di no, piantare il melo anche se domani scoppiano bombe, perdersi in un quadro di Schiele, aver cura agli amici, scrivere certe lettere anziché altre (leggi Rivoluzione).
6. È pensare che «la poeticità è una battaglia disperata» (*Vitae acqua*).
7. È umor nero<sup>49</sup>.

Ben sette “t” per distanziarsi da quel teatro politico contemporaneo che pretende di dare risposte agli interrogativi più complessi della realtà, poiché il politico delle Albe significa rispondere all’impellenza di raccontare il mondo intorno, raccontare la propria visione del reale, ponendo domande non risposte, con una vocazione umana ed etica sempre in apertura verso l’altro, con la «passione per il mondo»<sup>50</sup>. Politico in quanto rivolto alla *polis* e all’interrogazione di questa. Politico come popolare.

---

<sup>48</sup> M. Martinelli, *Ravenna africana*, cit., p. 8.

<sup>49</sup> M. Martinelli, *Perché polittttttico? Perché con sette t? Vediamo sette possibili risposte*, in M. Martinelli (a cura di), *Ravenna africana*, cit., p. 35.

<sup>50</sup> M. Martinelli, *Ravenna africana*, cit., p. 16.

Gerardo Guccini, parlando dell'incontro svoltosi a Rubiera il 30 maggio 1999 dal titolo *Teatro popolare di ricerca. Le poetiche degli artisti: il pubblico e le sperimentazioni*, scrive:

A questo tema avevamo dedicato, sempre qui, a Rubiera, un incontro più ristretto ed esplorativo, durante il quale avevamo appurato di condividere alcune idee sugli sviluppi recenti del nuovo teatro. E cioè, di ritenere 1) che, nel corso degli ultimi anni, diversi e significativi percorsi della ricerca erano di fatto sfociati in esiti suscettibili d'una fruizione popolare; 2) che tale fruizione non corrispondeva a una volontà programmatica di successo, ma a qualità intrinseche alla ricerca stessa; 3) che l'epoca delle avanguardie era definitivamente tramontata; 4) che, in seguito a ciò, il riproporsi del nuovo presentava modalità di genesi e sviluppo del tutto originali e ancora da esplorare. Di qui la decisione di rilanciare la nozione di "teatro popolare di ricerca" facendone una piattaforma di confronto e, magari, in prospettiva, un vivaio di idee e informazione<sup>51</sup>.

In questo stesso incontro Martinelli spiega come il lavoro delle Albe si rifaccia ad un'antica tradizione, quella di creare una «grande cerchia di esperti» come ad Atene nel V sec. a.C., dove «non c'era scissione tra il "popolare" e l'arte»<sup>52</sup>.

Ma fare teatro per la *polis* vuol dire anche guardare al territorio, in *primis* al proprio, ovvero la Romagna che, volente o nolente, non è abitata solo da autoctoni.

Durante una lezione di geologia tenuta dal prof. Franco Ricci Lucchi nel 1987 all'università verde di Lugo, alla quale assistono, le Albe ricevono la rivelazione che cambierà in modo definitivo non solo la loro poetica, ma l'assetto produttivo del gruppo: «la Romagna è Africa»<sup>53</sup>. O meglio, la Romagna è un fazzoletto di terra che, quando i continenti avevano assunto pressoché la medesima forma che hanno oggi, si è staccato dall'Africa e si è incastrato nel litorale adriatico. Diffondere tra i romagnoli una scoperta di tali dimensioni, diviene la loro impellenza. Due sono gli effetti immediati nell'opera delle Albe. Uno si manifesta nelle battute finali dello spettacolo che stanno mettendo in scena, *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*:

LU HSUN. Ravenna felice, tu sei Africa

---

<sup>51</sup> G. Guccini, *Apertura dei lavori*, in G. Guccini (a cura di), *Teatro popolare di ricerca. Atti dell'incontro di Rubiera*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 1999, p. 7.

<sup>52</sup> M. Martinelli, *Una grande cerchia di esperti*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 1999, p. 8.

<sup>53</sup> M. Martinelli in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 16. Martinelli cita le parole del prof. F Ricci Lucchi.

sei una zattera africana  
incastrata tra le nebbie  
Ravenna felice  
sii saggia e marocchina, scura  
come la tua vena più profonda  
Ravenna felice  
i tuoi uomini del Nord  
hanno il cervello corto  
hanno dimenticato gli elefanti  
hanno dimenticato gli elefanti!<sup>54</sup>

L'altro nel progetto *Romagna mia*, che proprio in questo periodo preparano in collaborazione con la Societas Raffaello Sanzio e il Teatro Due Mondi: aprono con una conferenza di geologia, appunto, durante la quale espongono la rivelazione sulle proprie origini: «non dovete prendervela con loro, gli africani che vedete sulle spiagge, sono i padri che ritornano, perché la Romagna è Africa, anche voi siete africani!»<sup>55</sup> Le reazioni da parte dei romagnoli sono varie, chi risponde con entusiasmo chi in modo del tutto contrario, chi la reputa una trovata per suscitare riso.

#### 1988 – 1990 Le Albe si colorano di nero

Ma non fa parte dell'essenza delle Albe limitarsi a manifestazioni esteriori senza un profondo credo, esibire una sterile ideologia senza far seguire fatti alle parole, anzi è tutt'altro ciò di cui il teatro ha bisogno, a parere loro: di espellere qualsiasi estetismo<sup>56</sup> e serbare la propria alterità, la propria diversità, utile a costruire qualcosa in positivo di contro al letargo intellettuale contemporaneo, essere:

Asini che non nascondono le orecchie lunghe dietro alti cappelli da esperto, che se ne infischiano di presunte e presuntuose “grammatiche” del sapere e del mondo. Asini che aspirano alla luce, che vivono di luce<sup>57</sup>.

Allora non basta solo parlare dell'Africa, ma bisogna trovare l'Africa nella propria terra, trovare le proprie radici africane e, al medesimo tempo, l'Europa degli africani e portare tutto sulla propria scena teatrale. Come? Prendendo un pezzo d'Africa proprio lì a portata di mano e trapiantandolo sulla scena a

---

<sup>54</sup> M. Martinelli, *Ravenna africana*, cit., pp. 9 – 10.

<sup>55</sup> M. Martinelli in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 17.

<sup>56</sup> Cfr. M. Martinelli, *Ravenna africana*, cit., p. 10.

<sup>57</sup> Ivi, p. 17.

rappresentare se stessi, «un pezzo di vita, di società, provocatoriamente messa sul palcoscenico». E quindi è importante che siano «veramente un pezzo d’Africa dolorante, ragazzi immigrati e non “artisti neri”»<sup>58</sup>. Gli ’80 sono i primi anni di una massiccia immigrazione di africani che approdano in Romagna in cerca di fortuna e, loro malgrado, si costringono al lavoro di venditore ambulante sulle spiagge, per riuscire a guadagnare i soldi su cui la propria numerosa famiglia, rimasta in Africa, fa conto. È a loro che le Albe si rivolgono, in un villaggio di Marina di Ravenna dove Don Ulisse dà ospitalità a numerosi senegalesi, oltre che a tossicodipendenti, e dove incontrano Iba Babou, Abibou Ndiaye e Khadim Thiam, che diventano nell’immediato attori della compagnia a tutti gli effetti, in un rapporto tra pari con stessi diritti e stessi doveri. Mettono in scena *Ruh. Romagna più Africa uguale* (ruh significa respiro, ciò che sta prima del linguaggio<sup>59</sup>) in cui la presenza dei tre senegalesi è attoriale, è uno stare in scena, alla lettera<sup>60</sup>.

Un lavoro su Ravenna, ancora una volta, e sul mare agonizzante, sui maiali di Raul e la svendita a basso prezzo del cristianesimo, sull’acida e insieme vampiresca angoscia che tiene in piedi il Nord e sulla vitalità disperata del Sud, sul nero, colore di lutto per gli europei, simbolo di fecondità, della terra fertile e delle nubi gonfie di pioggia, per gli africani: e infine sull’entusiasmo (il «dio in noi»), che è tale quando ci fa respirare all’unisono con la Grande Madre e le sue diecimila creature<sup>61</sup>.

È così che nel 1988 alle Albe bianche si uniscono le Albe nere e il Verhaeren, troppo ostico per i nuovi membri, viene tolto e si inizia a dare vita a «pezzi di società diversa, solidale, in un dialogo con culture che hanno molto da insegnarci»<sup>62</sup>; si principia un “meticciato teatrale” che, per riflettere sul contemporaneo a partire dalle problematiche che si toccano in modo più diretto, unisce drammaturgia, danza, musica, dialetti, radici. Radici afro-romagnole, ovvio: la nostra Africa e la loro Europa. Paolo Galletti scrivendo del primo spettacolo afro-romangolo, *Ruh* appunto, azzarda la definizione di:

“teatro epico”, dove l’*epos* non è legato a un popolo storicamente definito, ma al genere dei “custodi della terra”, agli abitanti del Sud metafisico, situato a Sud di

<sup>58</sup> M. Martinelli, *Il cammino dall’idea all’opera si fa in ginocchio*, cit., p. 62.

<sup>59</sup> Cfr. L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 101.

<sup>60</sup> Cfr. M. Martinelli in G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 17.

<sup>61</sup> M. Martinelli, *Ravenna africana*, cit., p. 11 - 12.

<sup>62</sup> Ivi, p. 12.

nessun Nord, [...] Teatro epico capace di affrontare problemi epocali, uscendo dal labirinto di un teatro del soggetto sempre più anemico, prigioniero del viaggio attorno al proprio ombelico<sup>63</sup>.

Il dialetto diviene ora una caratteristica imprescindibile nella poetica: se all'esplorazione del dialetto campianese di Ermanna Montanari, peraltro iniziata da poco, si innesta il *wolof*, la lingua senegalese, le possibilità di sperimentazioni linguistiche e intrecci sonori aumentano in modo esponenziale. Un degno esempio è lo spettacolo venuto alle scene nel 1993, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* nel quale Martinelli riscrive l'*Arlecchino* di Goldoni e questa tradizionalissima maschera viene interpretata dall'attore senegalese Mor Awa Niang. Martinelli, che nella casa natia non ha mai imparato il proprio dialetto (per una ferma volontà della madre), che si definisce il primo immigrato della compagnia in quanto all'età di tre anni si è trasferito da Reggio Emilia a Ravenna (dall'Emilia alla Romagna dunque), parla di rapporto vampiresco quando confessa di trarre dai compagni la materia dialettale vitale per le drammaturgie.

In merito a ciò è essenziale anche la figura del *Griot* che, con l'ingresso delle Albe africane, entra a far parte dell'universo di questo gruppo:

Il *Griot* non è solo un raccontatore di storie [in Africa], è anche questo, ma la figura del *Griot* è complicatissima, è anche lo storico della memoria di un villaggio, di intere famiglie, uno storico della civiltà orale, è una sorta di intellettuale all'interno di un villaggio. Ha capacità in alcuni casi, anche di consigliere politico all'interno di un villaggio, oppure, dall'altra parte, è danzatore, musicista, attore<sup>64</sup>.

Questa figura si intreccerà, in futuro, più volte con quella del *Fùler*:

Il raccontatore da stalla della tradizione romagnola. Come il *Fùler* esistevano, credo fino agli anni '50, figure simili nelle varie regioni italiane. Colui che andava di stalla in stalla, di paese in paese a raccontare storie della tradizione popolare e lo faceva utilizzando la propria lingua, il proprio dialetto<sup>65</sup>.

È evidente come dal punto di vista della funzione narrativa queste figure siano molto simili. Nel 1993, infatti, verrà portato in scena uno spettacolo dal titolo *Griot Fùler*, composto a quattro mani da Luigi Dadina e Mandiaye N'Diaye.

---

<sup>63</sup> P. Galletti, *La linfa sotto la pelle*, in M. Martinelli (a cura di), *Ravenna africana*, cit., p. 114.

<sup>64</sup> M. Martinelli, *Dentro il colore delle radici. Intervista a Marco Martinelli*, in E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, ANC edizioni, 1999, p. 154.

<sup>65</sup> Ibidem.



Il Teatro delle Albe inizia ad essere sempre più apprezzato e riconosciuto dal pubblico e dalla critica, tanto da ricevere sempre più numerose nomine a premi prestigiosi, grazie alla sua attenta e rigorosa poetica, abile nel ridare alle messe in scena l'antica potenza narrativa del teatro.

La narrazione, l'uso della parola, sono sempre stati elementi fondanti nel lavoro delle Albe, a differenza di alcuni gruppi e artisti contemporanei, perché è attraverso essa che avviene lo scambio di saperi per eccellenza, tra tradizioni passate illustri e l'oggi, tra chi racconta e chi ascolta. Perché la relazione tra palcoscenico e platea è vitale, costituisce la vera attualità di questa arte performativa. Il narratore deve essere in grado di mantenere desto il flusso comunicativo fino allo spettatore, ma anche quest'ultimo è «un *medium*» e in quanto tale «possiede una sua tecnica, che consiste nel mantenere desta la capacità di *stupirsi*», è «una strada a due sensi tra chi narra e chi ascolta, andata e ritorno»<sup>66</sup>. Il pubblico è un'entità sulla quale bisogna sempre investire. La storia è la vita stessa e il narratore che è custode della storia, lo è anche della vita. Per tali ragioni il testo drammaturgico degli spettacoli delle Albe in realtà non è mai definito fino alla fine, esso cambia replica dopo replica, a contatto con la materia viva dell'auditorio.

L'uso della tecnologia nei primi quindici anni di carriera (dal 1977 al 1992 circa) risulta marginale, nonostante le esperienze teatrali del tempo ne facessero largo utilizzo, anzi spesso un vero e proprio punto di partenza; ma successivamente è entrato a far parte del mondo delle Albe l'uso dell'elettronica applicata alle luci e al suono: il rapporto con il microfono, ad esempio, è diventato basilare per la Montanari. Sono stati passaggi dettati da necessità sentite come intrinseche al proprio percorso poetico, come ad esempio in *Stranieri* (2008) nel quale fanno uso del video. «Guai a noi essere moderni per moda – asserisce Martinelli – bisogna essere moderni per necessità»<sup>67</sup>.

#### 1990 – OGGI Territorio e Albe: un percorso comune

Nel 1990 per il Teatro delle Albe arriva il momento, sulla rotta afro-romagnola, di compiere finalmente un viaggio in Africa lungo due mesi e denominato “Ravenna – Dakar”, il primo di altri in futuro, per cercare un dialogo con la cultura africana alla radice, portando lì i propri spettacoli; innanzitutto al

---

<sup>66</sup> M. Martinelli, *È finito il tempo in cui il tempo non contava*, in L. Dadina, M. N'Diaye, *Griot Fulêr*, Repubblica di San Marino, Aiep – Guaraldi, 1994, p. 106.

<sup>67</sup> M. Martinelli in G. Guccini, *Essere stranieri, ovvero la colomba di Kant*, cit. p. 72.

Teatro Daniel Sorano di Dakar (capitale del Senegal), il più importante dell'intera Africa occidentale francofona. Ma sono altre le occasioni rivelatesi più stimolanti. Quando le Albe replicano nel cortiletto dell'Università di Dakar, in stato di occupazione in questo momento, trovano un'enorme partecipazione fisica da parte degli studenti che intervengono addirittura nella rappresentazione. Quando in un villaggio della Casamance, regione a sud del Senegal, per una scommessa con degli operai autoctoni organizzano una festa che prosegue tutta la notte, durante la quale gli abitanti del villaggio e le Albe si sfidano mettendo in scena ognuno il proprio spettacolo. Qui un'altra straordinaria scoperta:

Il teatro era il villaggio. Non c'era uno spazio definito in cui avveniva una rappresentazione; tutti erano "la" rappresentazione. Noi abbiamo capito per una notte che cosa vuol dire il teatro come festa, come spazio di coinvolgimento di un'intera popolazione. [...] C'era un *eros* nell'aria, un erotismo, una bellezza dei corpi difficile da descrivere<sup>68</sup>.

A riprova dello stretto legame tra l'Africa e il percorso del Teatro delle Albe interviene quella che sembra una pura coincidenza: l'asino, figura che, come è stato già detto in precedenza, è stata assunta ad emblema del proprio operare artistico, è l'animale *totem* dell'Africa, si dice addirittura sia originario di questa terra<sup>69</sup>.

Il 1991 segna una svolta epocale per le Albe: è l'anno in cui il direttore dei due teatri della città di Ravenna, il Rasi e l'Alighieri, chiede loro di assumerne la gestione insieme alla Compagnia Drammatico Vegetale, attiva dal 1974 e riconosciuta a livello internazionale<sup>70</sup>. Nel 1996 poi l'Alighieri sarà affidato al Ravenna Festival, pur mantenendone l'organizzazione della stagione teatrale. Di getto il Teatro delle Albe accetta la nuova sfida trasformandosi in Ravenna Teatro, per misurarsi con un progetto stabile nel tempo, che coinvolgesse e allo stesso tempo visse nel territorio della propria *polis*. Il pericolo di cadere nella trappola "dell'istituzionalizzarsi", dell'assumere gli stessi atteggiamenti tradizionalisti e poco innovativi, è più che palese; ma rifiutare aprioristicamente l'istituzione significherebbe contravvenire all'oltre decennale ricerca di una comunicazione

---

<sup>68</sup> M. Martinelli, *Il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio*, cit., p. 54.

<sup>69</sup> Cfr. L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 107. L'autrice scrive che sono gli stessi Martinelli e Montanari ad affermare ciò in alcuni loro scritti, ovvero nella stampa del testo teatrale di M. Martinelli, *Siamo asini o pedanti?*, Ravenna, Essegi, 1989 e in E. Montanari, *L'asino e il sarto*, «Riga», n. 28, 2008.

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, p.76, nota 33.

fruttuosa e aperta tra le varie parti del mondo teatrale. Qual è allora l'ideale (che pur sempre si sarebbe dovuto mutare in azioni) da seguire? Quale la teoria da mettere in pratica (dove per teoria si intende "sguardo"<sup>71</sup>)? Quella dello "stabile corsaro": un ossimoro per salvarsi da una caduta fin troppo facile, un ossimoro per operare una reale trasformazione dal profondo, un ossimoro che solo con la caparbia di una prassi quotidiana può conservare senso e non cadere nell'assurdità di un'utopia troppo fantasiosa. Bisogna operare un disfacimento che «non è un processo autodistruttivo, ma il combattere in se stessi le croste rugginose dell'età che avanza e del potere che cresce»<sup>72</sup>.

Claudio Meldolesi, riguardo a tale incisivo passo nella carriera delle Albe, nota: «Stiamo parlando di un'eccezione, forse dell'unico nostro teatro di base arrivato al professionismo senza l'insegnamento e l'appoggio di maestri. Negli anni '70, da noi, erano detti "di base" i teatri "di democrazia diretta" radicati nei loro "territori"»<sup>73</sup>.

Il Rasi e l'Alighieri (ma in particolar modo il primo) diventano luoghi dove piantare la propria «coltura teatrale»<sup>74</sup>, da radicare nel proprio territorio attraverso una serie di incontri, atti a far relazionare diverse realtà tra loro e a far crescere qualcosa che, nutrendosi mediante una «lentezza biologica» necessaria e vitale, non verrà presto dimenticata, come è uso in questa epoca consumistica, e che continui a gettare altre radici fruttuose.

Come "tecnici di Dioniso", che è il dio del teatro, «il dio del sesso eretto», bisogna cercare qualcuno da fecondare e «per fecondare una città intera è bene non rinunciare a nessuno dei mezzi che si hanno a disposizione: se Ravenna ha due teatri, occorre lavorare con entrambi. Perché rinunciare agli abbonati, anche quelli medi? Perché non provare a stimolarli, a toglierli il sonno?»<sup>75</sup> Ed è così che il Rasi diventa il cantiere del nuovo, della con-fusione, degli innesti; mentre il Teatro Alighieri mantiene la propria programmazione tradizionale. Due facce della stessa lotta contro una cultura di massa intorpidita.

---

<sup>71</sup> Cfr. M. Martinelli, *Chiaroveggenza. Navicelle corsare e istituzioni-fortino*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 2004, p. 11.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> C. Meldolesi, *Un uomo-teatro iperrealista e un collettivo di irriducibili individualità*, in M. Martinelli (a cura di), *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997, p. 8.

<sup>74</sup> Cfr. M. Martinelli, *Coltura teatrale*, in E. Montanari, C. Ventrucchi (a cura di), *1992 – Centenario del Teatro Rasi*, Ravenna, Edizioni Ravenna Teatro, 1992, pp. 19 – 21.

<sup>75</sup> M. Martinelli, *Una grande cerchia di esperti*, cit., pp. 9 – 10.

«Ma non basta aprire il teatro, bisogna anche cercare Dioniso fuori dal teatro. E dove lo si può trovare, Dioniso turgido e ribollente? Nelle scuole»<sup>76</sup>. Nel 1992 inizia così uno dei progetti tuttora in vigore, divenuto parte integrante e un punto di forza dell'attività del Teatro delle Albe, la Non – scuola; dalla quale anni dopo si svilupperanno interessanti progetti fuori dalla città ravennate: Arrevuoto e Capusutta. Di questo argomento rimane per il momento solo un accenno, poiché il secondo capitolo di questa trattazione sarà incentrato su di esso.

Da sottolineare è un progetto pedagogico (per ciò che si intende pedagogia all'interno delle Albe, ovvero confronto con l'esperienza quotidiana), attuato dall'ottobre 2003 e durato nove mesi, dal titolo “Epidemie” «ispirato al tema della peste come epidemia della stupidità contemporanea»<sup>77</sup>, finanziato da istituzioni come la Regione Emilia Romagna, Fondo Sociale Europeo, Emilia Romagna Teatro Fondazione. Da centocinquanta candidati sono stati selezionati quindici attori che lavorano a fianco della compagnia delle Albe, come parte integrante, e partecipano ad incontri con studiosi non solo di teatro, ma anche di economia e teologia, poiché «il lavoro teatrale ha senso se è in riferimento ai “mondi” che stanno al di fuori del teatro, come a quelli che si celano nel profondo dell'anima»<sup>78</sup>. L'atto finale di questo lavoro non è un saggio dimostrativo di allievi, ma una vera e propria produzione di Ravenna Teatro, *Salmagundi*, salito sulle scene nel maggio del 2004. Di nuovo un'alchimia, tra uno “stabile corsaro” che cerca nuove strade per il teatro e le grandi istituzioni; riuscita grazie all'incontro aperto, senza pregiudizi, di queste due parti, che avviene solo quando «entrambe le parti sfruttano al meglio l'intelligenza come arma acuta, capace di infilarsi nei buchi del “sistema”, e colpire»<sup>79</sup>.

Nel 2007 la fama delle Albe cresce anche all'estero dove esportano alcuni spettacoli e ne realizzano altri in co-produzione internazionale, ad esempio in Belgio e a Chicago. Nello stesso anno lavorano con degli adolescenti in Senegal su *Ubu buur*, che portano in scena al Festival des Francophonies di Limoges in Francia, il quale lo ha coprodotto e al Teatro Festival Italia di Napoli e a VIE Scena Contemporanea Festival di Modena.

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> M. Martinelli, *Chiaroveggenza*, cit., p. 13.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Ibidem.

Il terzo anno del progetto triennale '09–'11 del Festival Santarcangelo viene affidato alla direzione di Ermanna Montanari (2011), preceduta da Chiara Guida della Societas Raffaello Sanzio (2009) ed Enrico Casagrande dei Motus (2010). Tre artisti che condividono intenti politico-culturali.

Il progetto aperto più di recente e attualmente in corso è Ravenna-viso-in-aria, che nasce con tre direzioni artistiche: Ravenna Teatro, la cooperativa E (Fanny & Alexander, gruppo nanou, Menoventi, ErosAntEros) e Libra/Lato Oscuro della Costa. Ancora una volta sulla scia di una costante comunicazione tra le nuove realtà del territorio. La programmazione prevede eventi di teatro, musica, danza, proiezioni, laboratori e incontri.

A conclusione di questo primo capitolo riporto uno scritto di Martinelli che esaurisce tutti gli intenti del Teatro delle Albe:

Datemi un teatro che sia un mistero: come per gli antichi, un *misto* di oscurità e conoscenza. Datemi un teatro che abbia la disciplina dell'orgia sacra, in cui io possa godere fino in fondo, fino all'estremo, dell'abbraccio con lo spettatore. [...] Datemi un teatro da coltivare con pazienza, ogni giorno, un teatro che respiri insieme alla città, e alle sue generazioni, un teatro di vecchi e di adolescenti, di capelli bianchi e di primi ardori sessuali, un teatro di sovversivi e di costruttori, in cui sia impossibile distinguere tra gli uni e gli altri, un teatro in cui i padri non divorino i figli, né i figli accoltellino i padri, un teatro così esuberante di storie e presuntuoso da porsi al di fuori della Storia e dei suoi oltraggi. Datemi un teatro in cui non si spali merda e disprezzo sulla voce dei poeti, su chi non conta nulla, datemi un teatro che sia alto e basso, filosofia e risate, tradizione e sgarro, femminile e maschile, bianco e nero e giallo e rosso e pure azzurrino. Datemi un teatro in cui, per magia, il tempo non conti, e saltino i quadranti a tutti gli orologi<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> M. Martinelli, *È finito il tempo in cui il tempo non contava*, cit., p. 107 – 108.

## CAPITOLO II

### IL LAVORO CON GLI ADOLESCENTI

#### II.1 La non-scuola

La non-scuola rappresenta il primo esito della ormai quasi ventennale esperienza del Teatro delle Albe. È la prima occasione per applicare al mondo esterno la propria pedagogia, quel metodo esperienziale che fino a quel momento è rimasto praticato all'interno dei confini della propria compagnia.

Nel 1992 da un'insegnante dell'ITIS ravennate (al quale si aggregheranno anche il liceo classico e il liceo scientifico), giunge la proposta di creare un laboratorio teatrale in ambito scolastico che le Albe, da poco co-direttori del Teatro Rasi e del Teatro Alighieri, accettano di slancio; all'interno di una politica mirata al coinvolgimento della città e all'operare all'interno di essa<sup>81</sup>.

Marco Martinelli e Maurizio Lupinelli sono i primi ad iniziare, con spirito d'avventura, questa nuova strada che ben presto diventerà un'arteria pulsante di tutto il loro teatro. In origine i laboratori contano solo quaranta studenti, che negli anni si sono moltiplicati “per contagio” proprio come la compagnia stessa nei decenni precedenti, fino a raggiungere l'attuale cifra di quattrocento all'anno appartenenti a tutti gli istituti scolastici di Ravenna.

In contemporanea, le Albe iniziano “Lode del lunedì”, un laboratorio rivolto alla città per bilanciare quelli “chiusi” nelle scuole, dal quale usciranno futuri esponenti del teatro: Motus, Fanny e Alexander, Teatro Clandestino e Masque. Ma è sulla scuola che decidono di soffermarsi, su questa età di mezzo in cui l'adolescente si trova a non abitare più la dimensione stabile dell'infanzia ma nemmeno ha compiuto il passo oltre la linea, non è nulla nel suo limbo, eppure, paradossalmente è tutto in potenza. «Quella dai 14 ai 18» dice Martinelli «è un'età turbolenta, instabile, carica di paure e di promesse, è l'età di confine: non possiedi più l'oro dell'infanzia, non sei ancora ingessato come un adulto. Gli adolescenti [...] Sono tutto e niente, sono naturalmente attori»<sup>82</sup>. In fondo la condizione del

---

<sup>81</sup> Cfr. cap. I.

<sup>82</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso. Incontro con Paola Bartoli e Cristina Ventrucchi*, in *Abbecedario della non – scuola del Teatro delle Albe*, Napoli, GraficArte, 2004, p. 24.

giovane rispecchia la condizione della società: in continua oscillazione. L'adolescente è in perpetuo mutamento ma pur sempre uguale a se stesso nella storia, anarchico, ribelle, «con una voragine di affetto [...] che nessun rimbecillimento antropologico può colmare. Quella voragine fa parte sostanziale della nostra umanità»<sup>83</sup>.

Come impostare un corso per insegnare l'arte di fare teatro se nella propria formazione le Albe stesse non ne avevano seguiti? Anzi erano autodidatte per ferma convinzione! Poiché tutto «ciò che si può condividere e trasmettere è quindi un'attitudine»<sup>84</sup>, alla ricerca di senso e di valori.

I ragazzi imparano a sperimentare «la possibilità di un viaggio psichico, di una profondità dell'anima [...] la bellezza dell'essere gruppo»<sup>85</sup>. In tale senso è, allora, pedagogia.

Se si chiede a Martinelli che cosa sia la non-scuola, lui risponde che innanzitutto “non è una scuola di teatro” e che questa definizione in negativo di ciò che è punta sulla “selvatichezza” si fonda con Benjamin sul non essere “addomesticati” teatralmente, sull'adolescente e la sua natura di “alieno, barbaro, straniero”<sup>86</sup>.

“Non-scuola” non è una definizione decisa a tavolino ma è intuita da Cristina Ventrucchi, studiosa di teatro molto vicina alle Albe, riuscendo a centrare in pieno lo spirito di questi laboratori e, per tale ragione, viene accettata apertamente da esse:

Non andavamo a insegnare. – dice Martinelli – Il teatro non si insegna. Andavamo a giocare, a sudare insieme. Come giocano i bambini su un campetto da calcio, senza schemi né divise, per il puro piacere del gioco [...] Il gioco è ancora oggi l'amorevole massacro della Tradizione. Non “mettere in scena”, ma “mettere in vita” i testi antichi: resuscitare Aristofane, non recitarlo. La tecnica della resurrezione parte dal fare a pezzi, disossare<sup>87</sup>.

L'obiettivo del laboratorio non è dunque mettere in scena un'asettica rappresentazione esteriore del testo classico, ma di ritrovare il vero senso del testo, la sua vera anima con la quale gli adolescenti possono entrare in contatto nel

---

<sup>83</sup> M. Martinelli in F. Montanaino, *Che i ragazzini si salvino dal mondo!*, in F. Montanaino (a cura di), *Marco Martinelli. Monade e coro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, p. 29.

<sup>84</sup> S. Bottiroli, *Un passaggio di barbari divini. L'utopia concreta del Teatro delle Albe*, «Ariel», n. 1, 2006, p. 106.

<sup>85</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 32.

<sup>86</sup> Ivi, p. 23.

<sup>87</sup> M. Martinelli, *Chiaroveggenza. Navicelle corsare e istituzioni – fortino*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 2004, p. 12.

profondo e confrontarsi. Rintracciare la vita del passato e metterla in relazione a quella contemporanea dei giovani, dando vita ad una linea vitale che parte dalle origini teatrali, attraversa i secoli e giunge ad oggi.

È per tale ragione che il primo atto del laboratorio è quello di svuotare il testo, poiché i suoi dialoghi e le sue costruzioni all'inizio del cammino possono rappresentare un'imbracatura troppo stretta, sono «un impedimento autoritario che va spazzato via»<sup>88</sup>. Perché la Vita che si cerca sta nel «rovello [dell'autore] che lo ha generato»<sup>89</sup> e che si trova al di sotto delle parole dove egli lo ha nascosto.

Il compito di rendere allettante il testo prescelto, parte importante della nostra cultura e che quasi sempre viene recepito come rivestito da una coltre di muffa e di stantio, spetta al regista che assume il ruolo di un narratore e, allo stesso tempo, di provocatore della scintilla che accende l'interesse e tenta di avvicinare l'autore ai ragazzi; prendendo le mosse dalla sua biografia e dai fatti storici che lo hanno spinto a comporre quell'opera, portando in superficie i punti di contatto con le loro stesse vite. È in tal maniera che gli studenti iniziano a rispecchiarsi in quell'autore, a ricercare qualcosa di sé in lui e in quello che ha lasciato scritto ai posteri, ciò che ha voluto tramandare; a porsi la domanda: cosa ha celato di così importante in questo testo da volerlo fissare nero su bianco, in modo indelebile, per secoli?

La scelta del testo, che può appartenere a qualsiasi tempo storico-teatrale, antico o contemporaneo, spetta alla guida. Ma più di frequente questa ricade sulla prima opzione poiché, come spiega lo stesso Martinelli, le opere antiche posseggono una struttura compositiva più solida, duttile ai piegamenti che questi piccoli Dioniso esigeranno da esso, già di per sé predisposto ad un lavoro corale come quello della non-scuola e contenitore di molti argomenti da poter affrontare. Al contrario, i testi contemporanei sono delle «monadi monologanti»<sup>90</sup> che parlano di un "Io" individuale, separato, dunque poco adatto alla coralità che in questo lavoro è ricercata; proprio perché specchi di un mondo frantumato, non possono esserlo ancora di più. È paradossale che i giovani di oggi si sentano più vicini agli antenati di quanto lo facciano con i compagni del proprio tempo. E non è casuale che molto spesso la scelta del testo ricada su autori cari alle Albe stesse, inserendosi in un repertorio che viene alimentato sia da queste ultime che dalla

---

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 27.



non-scuola a riprova della forte osmosi tra le due; anzi, «Proprio sull'individuazione di un repertorio si fonda la continuità della non-scuola, la sua contiguità con il teatro dei maestri, e, in essi, il costituirsi e consolidarsi dell'identità artistica delle Albe»<sup>91</sup>.

I primi incontri della non-scuola servono a gettare le basi di tutto il lavoro successivo: le guide osservano in modo minuzioso i ragazzi, i loro corpi, i loro movimenti e le loro abitudini; ogni piccolo dettaglio può rivelarsi nodale per lo sviluppo della “messa in vita”<sup>92</sup>, e si pongono a loro “servizio”<sup>93</sup> stimolandone la «creatività spesso repressa dall'istituzione scolastica», l'immaginario e l'espressione «delle tensioni vitali di un'adolescenza sempre inquieta»<sup>94</sup>. In seguito a tutto ciò verranno assegnati i ruoli che rimarranno mobili lungo l'intero tragitto.

Una tappa fondamentale, che Martinelli in particolare compie quando riveste i panni della guida, è spiegare ai ragazzi chi è Dioniso, il dio del teatro e l'origine di questo, in modo che possano, attraverso la *techne* greca, riconoscerlo e scovarlo da quell'angolo dell'animo dove è nascosto e sentirsi veri tecnici di Dioniso (*oi Dionisou technitai*) come nell'antica Grecia:

Ad Atene, prima delle gare tragiche e comiche, prima dei grandi autori e dei grandi attori, le dieci tribù in cui era divisa la città davano alla festa un coro di cento ragazzi ciascuna, erano mille ragazzi che cantavano a Dioniso: era la *non-scuola*<sup>95</sup>.

Dopo aver smembrato il testo inizia la costruzione della vera e propria anima del lavoro, l'improvvisazione, che tramuta il testo in carne scenica con lo stesso principio seguito dalla compagnia:

Per le Albe ho sempre utilizzato la metafora dell'alchimia: la pagina è il metallo, la scena è l'oro. Gli alchimisti trasmutavano il metallo in oro. Perché si trasformi in oro, la pagina di carta deve farsi carne, azione, riflettore. Modificare il proprio stato. È raro che esca indenne<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> R. Molinari, *Alla maniera di una famiglia d'arte*, in M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Jarry 2000. Da Perhindérion a I Polacchi*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 130.

<sup>92</sup> Cfr. M. Martinelli, *Chiaroveggenza*, cit., p. 12.

<sup>93</sup> Cfr. M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 28.

<sup>94</sup> S. Bottiroli, *“Un passaggio di barbari divini”. L'utopia concreta del Teatro delle Albe*, «Ariel», n. 1, 2006, p. 106.

<sup>95</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 33.

<sup>96</sup> Ivi, p. 28.

La guida pone estrema attenzione (quasi maniacale per quanto concerne Martinelli) ad ogni singolo gesto o frase o pensiero proveniente da questi piccoli Dioniso: ogni particolare può contribuire alla nascita di una prima partitura composta da parole, movimenti, musica e anche elementi dialettali. È una partitura che mira a far emergere il vero senso del testo drammaturgico di partenza, per dare una vita originale ed originaria alla drammaturgia. Un senso che viene ricercato attraverso l'azione collettiva poiché collettivo è il principio indagatore della non-scuola: tutto deve essere rigorosamente frutto di uno sforzo comune e le risposte alle domande sull'essenzialità del testo provengono dalla guida e dai ragazzi in modo unitario.

Il rapporto che deve instaurarsi tra la guida e l'adolescente è particolare e delicato, di sfida e attrazione allo stesso tempo: la guida deve essere recepita come portatore di un "sapere altro" rispetto a quello accademico rappresentato dalle istituzioni scolastiche; che affascini l'adolescente e allo stesso tempo lo stimoli a scavare al proprio interno, oltre l'immaginario appiattito dal mezzo televisivo che lo cela.

Più che "formazione", allora, la *non-scuola* vive di "deformazione", aiuta l'adolescente a deformare il volto, a scoprire quante maschere sia possibile contenere nella propria faccia, quanti io si nascondano dietro il piccolo io che mostriamo in società. [...] La *non-scuola* riguarda la scena e la vita, come tutto quello che è marchiato Albe<sup>97</sup>.

Gli adolescenti, dunque, non sono affatto dei burattini che seguono fili invisibili, ma comprendono l'intero processo creativo e sono a pieno titolo co-autori del testo drammaturgico all'interno del quale verranno, in seguito, innestate le parole dell'autore del testo originario. Solo quelle necessarie, ovviamente. «E sarà una sorpresa accorgersi che le parole rifiutate all'inizio, una volta creato un campo di verità sul quale trapiantarle, diventeranno splendenti»<sup>98</sup>.

Il processo laboratoriale culmina nello spettacolo finale, l'atto che dona un senso alla fatica affrontata nel corso di un intero anno, evento unico ed irripetibile nel senso letterale dell'espressione, poiché, come ribadisce Martinelli, «dopo svaniscono le condizioni per poterli [gli spettacoli] rifare, non sono mica

---

<sup>97</sup> M. Martinelli, *Inventiamo il teatro asinino che non c'è. Conversazione con Marco Martinelli* in T. Fratus, *Lo spazio aperto, il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2000, p. 181.

<sup>98</sup> M. Martinelli, *Chiaroveggenza*, cit., p. 12.

compagnie! Ripeto: non è un soggetto»<sup>99</sup>; e questo evento costituisce anche un momento essenziale dove le guide possono confrontarsi (ben vengano anche le accese discussioni) sugli approdi della non-scuola.

La figura della guida, che non si presenta per nulla come autoritaria, ha subito uno sviluppo in questi anni di non-scuola. In principio erano solo Marco Martinelli e Maurizio Lupinelli a condurre i laboratori, sufficienti per il numero di scuole di cui si occupavano. Pedalando sulle ruote di uno “spirito da bicicletta” – come lo definisce Lupinelli stesso – effettivamente inconsapevoli di ciò a cui andavano incontro e di come avrebbero gestito le situazioni che si sarebbero venute a creare, osservavano sul campo le possibilità di questa esperienza che si dispiegavano dinnanzi a loro. Scoprivano «la carica anarchica, l’energia smisurata di questi che balbettano in classe e sul palco diventano leoni»<sup>100</sup>, alla quale tentavano di dare un’espressione scenica. Man mano che il numero di istituti scolastici cresceva, solo due uomini non bastavano più alla missione, allora chiesero ad attori e registi a loro più vicini di unirsi al gruppo che giunse a contare una decina di guide – tra gli altri Sideri di Lady Godiva, Babina del Teatro Clandestino, Terza Decade, Cavalcoli dei Fanny & Alexander<sup>101</sup>. Fu una tappa necessaria per la crescita della non-scuola ma anche destinata ad essere superata poiché, a lungo andare, avrebbe portato con sé lo sgretolamento del principio motore dell’esperienza, quel seguire l’onda imprevedibile e sorprendente proveniente dai ragazzi: «Anche con le migliori intenzioni, le guide talvolta si ponevano come “registi”, i laboratori rischiavano di diventare “esercizi di stile”»<sup>102</sup>. È in questo momento che si presenta la necessità di saldare dei punti cardine per salvaguardare lo “spirito da bicicletta” con quello che si chiamerà *Noboalfabeto* e di cui si parlerà in seguito. Ad oggi, infine, la squadra delle guide è formata proprio da ragazze e ragazzi che, essendo stati loro stessi adolescenti nella non-scuola, comprende a pieno l’essenza vitale del lavoro ed è capace di riconoscersi negli adolescenti attuali e confrontarsi con loro. Approdo con ogni probabilità ideale.

Ad affiancare la guida si trova l’“insegnante assistente” (come viene definito nel *Noboalfabeto*) che, come rappresentante dell’istituto scolastico, è

---

<sup>99</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 29.

<sup>100</sup> Ivi, p. 24.

<sup>101</sup> Cfr. M. Martinelli in F. Montanino, *Che i ragazzini salvino il mondo!*, cit., p. 28.

<sup>102</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 24.

responsabile del gruppo e può costituire un apporto prezioso: venendosi a trovare in una posizione di non diretta conduzione dell'attività dei ragazzi, si allontana dal suo solito ruolo istituzionale e si lascia coinvolgere nel gioco, riuscendo ad avvicinarsi a loro molto più intimamente di quanto faccia ogni giorno guardandoli di fronte a sé nelle vesti di alunni. Una condizione di complicità insegnante – alunno che è poco frequente incontrare in ambito scolastico.

Ma veniamo ad esaminare con più attenzione questo *vademecum* della non-scuola.

Il *Noboalfabeto. 21 lettere per la non-scuola*<sup>103</sup>, scritto da Ermanna Montanari (che ha condotto un unico laboratorio nel 1993, ma il cui «sguardo sulla non-scuola è sempre stato prezioso»<sup>104</sup>) e Marco Martinelli, è la raccolta di ventuno dogmi corrispondenti alle 21 lettere dell'alfabeto italiano, pensati per preservare lo spirito con cui è nata questa esperienza ed evitare che si disperda nella libertà di sperimentazione e nell'apertura ad ogni stimolo (seppure essenziale per la vita stessa dell'esperienza) o nella volontà singola di una guida, che potrebbe rischiare di prevaricare con la propria personale visione.

Si parte innanzitutto dichiarando l'identificazione con la propria natura bestiale (**Asinità**)<sup>105</sup> che accomuna tutti – adolescenti e guide in questo caso, entrambi sul medesimo piano – e che è la ricchezza di una fetta d'umanità troppo spesso emarginata ed inascoltata, giudicata non ancora abbastanza educata ed edotta per dare un reale apporto alla società; ma proprio questa purezza è fonte di “nuovo” e la non-scuola trasmette il senso della possibilità di cercare questo nuovo, la propria voce e poi esprimerla; esprimersi ed essere ascoltati in modo attento e serio dal mondo adulto, portatore della tradizione. Si tratta di uno scambio adulto – giovane, tra passato e presente. Il mezzo per scoprire e portare in superficie questo nuovo è la menzogna scenica (**Bugia**) che permette alla mente, «per il puro piacere del gioco»<sup>106</sup> (**Calcio**), di vagare per immaginazioni e di stare insieme in una comunità, perché il teatro non può essere insegnato – secondo la convinzione auto-pedagogica tipica delle Albe – ma solo vissuto a pieno in prima persona; è un gioco nel quale non esiste interesse per un guadagno materiale ma la

---

<sup>103</sup> Il testo è riportato integralmente in Appendice.

<sup>104</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 25.

<sup>105</sup> Da qui in poi le definizioni riportate nel *Noboalfabeto* saranno indicate tra parentesi.

<sup>106</sup> M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto. 21 lettere per la non-scuola*, «Lo Straniero», Dicembre 2001, p. 146.

cui unica ricompensa è aver creato qualcosa di profondamente onesto che la società ha bisogno di vedere. È «palestra di socialità viva»<sup>107</sup>. Ma l'energia di questi piccoli Dioniso, che è il principio motore di ogni cosa nella non-scuola, proprio come in qualsiasi gioco ha bisogno di regole da seguire per far sì che i limiti non vengano superati e il piacere non sia guastato. È qui che entra in campo la tecnica (**Disciplina e Dogma**) introdotta nei suoi elementi più basilari – il movimento, la voce, il respiro – avendo cura, però, di chiarire che non esiste una tecnica assoluta e ogni dettaglio deve essere costruito alla perfezione, con metodo, perché «proprio attraverso il metodo il caos diventa più forte»<sup>108</sup>. Durante il gioco questi giovani dèi del teatro devono accogliere tutto ciò che si sprigiona dall'energia del proprio spirito e del proprio corpo (**Farfalle**) e la creazione non deve essere intralciata da alcun pregiudizio, nemmeno quello anagrafico (**Età**), «Si ha l'età che si finge, non quella che si dimostra»<sup>109</sup>. A condurre il divertimento, come già detto in precedenza, è la guida (**Guide**) che media tra adolescenti e tradizione ed ha il compito di disperdere l'apparente cortina che divide queste due parti per metterle in contatto, ed attuare la resurrezione della tradizione (**Historia universalis**) che segue tre precise tappe (in precedenza già esplicate): svuotamento del testo, prima partitura e innesto del testo originario dell'autore su di essa. Ma c'è un passo intermedio (**Improvvisazione**) dal quale non si può prescindere per dar vita a questa resurrezione, «è la deviazione necessaria (vedi la lettera H) dal sentiero stabilito»<sup>110</sup> che permette di tirar fuori tutto il nascosto che alberga nel ragazzo – dialetti, gerghi, immaginari e oscenità – e a cui dare la debita restituzione scenica, poiché le radici (**Locali**) che ci collegano alla terra che ci ha nutrito e cresciuto sono qualcosa di cui non ci si può sbarazzare. «La verità si sprigiona dal cortocircuito tra l'altezza della Tradizione e la vita quotidiana»<sup>111</sup>. L'accademismo è rifiutato con risolutezza anche nella recitazione che, ben lungi da ogni naturalismo, anzi rivendica la forza evocatrice dell'espressività «svuotata di zavorra sentimentale» che «Si situa misteriosamente ai limiti tra la vita e la morte, tra l'insensibilità totale e più totale trasparenza.»<sup>112</sup>

---

<sup>107</sup> R. Molinari, *Alla maniera di una famiglia d'arte*, cit., p. 129.

<sup>108</sup> M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carrocci editore, 2004, p. 151.

<sup>109</sup> M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto*, cit., p. 147.

<sup>110</sup> Ivi, p. 148.

<sup>111</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 32.

<sup>112</sup> M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto*, cit., p. 150.

(**Marionetta**). Il sentimento è quello di sentirsi dei “nessuno” (**Nobodaddy**), del tutto liberi anche dall’aspettativa di ricevere una gloria per il lavoro svolto, perché è certo che non ve ne sarà una, ma solo il piacere di sentirsi gruppo, coro.

Per giungere alla verità – nulla di meno è accettabile – da mostrare sul palco (**Orinomanzia**) non si ha bisogno di effetti ricercati e materiali e scenografie costose, ma anzi è “la materia da poco” il miglior tramite per giungervi, partire da ciò che si ha già: i ragazzi della non-scuola sanno che possono saccheggiare tutto ciò che trovano nel magazzino delle Albe e che poi verrà arricchito e trasformato, per trasmettere la visionarietà del proprio lavoro. È dal proprio piccolo pezzo di terreno che si deve partire per assolvere la propria responsabilità che si ha verso il mondo e i suoi abitanti, umani e non (**Passeri**); combattendo contro quell’indifferenza verso i danni che noi stessi, tacendo, procuriamo alla nostra società e al nostro ambiente, smettendo per primi di essere indifferenti, aprendo occhi per vedere e bocca per divulgare ciò che si è visto, mantenendo il senso del narrare originario del teatro.

Un’altra figura fondamentale, fin dall’inizio di questa esperienza, è stata quella dell’insegnante (**Quattro**); è grazie al suo sostegno e collaborazione continui che la non-scuola continua ad esistere. L’insegnante assiste, appunto, alle prove, talvolta partecipa in modo diretto, altre serve anche a contenere l’energia eccessiva dei ragazzi ma mai sostituisce la guida. Rimangono due ruoli distinti e separati, ma pur complici.

Il non essere già formattati dal mondo e dalla società è la vera ricchezza dell’adolescente (**Ragazzini**) che ha dentro di sé la confusione delle innumerevoli strade che può intraprendere e delle innumerevoli persone che può diventare; è proprio questa condizione di instabilità a renderlo ancora capace di mimetizzarsi in qualsiasi maschera, a condurlo lungo la giusta strada verso la scena. Da questa possibilità di poter prendere una molteplicità di strade diverse ed improvvise consegue che la sua vitalità non può essere imprigionata da uno stile (**Stile**): la guida non può e non deve nel modo più assoluto imporre la propria visione o cifra stilistica, ma deve solo sottostare all’energia proveniente dai ragazzi che, come detto in precedenza, rimane l’unico dogma della non-scuola. Il vero regista, d’altronde, è colui che torna sempre all’origine, che sa «reinventarsi il proprio

teatro ogni giorno con prove che non finiscono mai»<sup>113</sup>. Inoltre, ogni spettacolo è un risultato sempre inatteso e inaspettato (**Tremore e terrore**) e, se pure è ormai più di un ventennio che si portano sulla scena più spettacoli all'anno, è sempre una tremante attesa dell'aspettato ma anche dell'inaspettato, di ciò che può venirne fuori o di quello che si teme, invece, non lo faccia.

L'adolescente brama il nuovo (**Usato**), di avversare l'abusato e il trito di questa "polis-mondo"; «La nausea per il mondo è naturale nell'adolescenza [...] è un sentimento furente»<sup>114</sup>, ma anche la totale libertà di spaziare e fantasticare può diventare un ostacolo alla realizzazione del progetto (**Velocità**) e il tempo limitato che la guida ha a disposizione è un utile argine alla possibile dispersione.

L'atto finale è l'ultima partita di questo gioco, quella con il pubblico «allo stesso tempo avversario e amante, turbolento come nell'Atene del V secolo»<sup>115</sup>. Un'unica serata alla quale accorrono soprattutto gli altri adolescenti, compagni di quelli sul palco, pronti ad acclamare o schernire. È un'adesione corale da entrambe le parti, sia sulle tavole del palcoscenico che sulle poltrone della platea, è la «manifestazione di un provvisorio "essere tribù"»<sup>116</sup>.

L'immagine con la quale si conclude questo singolare manuale è la zucca, qui icona del proprio mondo che le Albe difendono a denti stretti, ripresa da un poema rinascimentale di Teofilo Folengo (**Zucca**):

Un'enorme zucca, secca e svuotata all'interno, "che quando era ancora tenera e mangiabile, sarebbe servita senz'altro a far la minestra a tutto il mondo" [...] È la zucca dei bugiardi, dei poeti, dei cantori e degli astrologhi, di coloro che cantano e interpretano i sogni della gente e riempiono i loro libri di favole e cose vane. [...] "zucca mihi patria est", questa è la mia patria, [...] La zucca è la lubricità del teatro, la munificenza delle menzogne che fanno nuovo il mondo, qui, nella mia zucca d'asino<sup>117</sup>.

La non-scuola, dunque, è un incontro: tra chi impara cos'è teatro facendolo, tra palco e platea, tra generazioni diverse che hanno saperi diversi. Vive in stretta simbiosi con le Albe in «un clima di sperimentazione e di libertà creativa»<sup>118</sup>; la prima impara innanzitutto che teatro è «slancio verso l'altro»<sup>119</sup>,

---

<sup>113</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 23.

<sup>114</sup> M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto*, cit., p. 152.

<sup>115</sup> Ivi, p. 153.

<sup>116</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 33.

<sup>117</sup> M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto*, cit., p. 153.

<sup>118</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 25.

<sup>119</sup> Ivi, p. 27.

poiché ognuno ha in sé un universo da esplorare nel quale incontrare l'altro e se stesso, mentre le seconde imparano che, come dichiara Martinelli,

Dioniso è ogni giorno nuovo [...] se ci si irrigidisce il mondo diventa una vecchia canzonetta, si diventa ciechi, non si hanno più occhi per il giorno che nasce. La *non-scuola*, per le guide più avanti negli anni, è una lezione crudele<sup>120</sup>.

E il legame si salda definitivamente nel 1998 con la produzione di *I Polacchi*, nella quale entrano a far parte 12 “palotini” selezionati dalla non-scuola che proseguono l'esperienza, scoprendo «che la creatività è un atto di ripetizione. È un confrontarsi in scena con gli attori delle Albe, [...] che della disciplina hanno fatto, negli anni, un principio sacro»<sup>121</sup>.

In seguito a questa esperienza succede anche che alcuni studenti seguano in vario modo il lavoro delle Albe o di altri gruppi cittadini e la programmazione del Teatro Rasi, cosicché il risultato ultimo di questa esperienza risulta essere quello di formare una nuova generazione di spettatori più consapevoli dell'arte scenica influenzando, in tal modo, sulla stessa creazione della nuova società. «Un cantiere a cielo aperto»<sup>122</sup>. La non-scuola rappresenta un rito di iniziazione; Martinelli stesso spesso definisce lo spettacolo finale come tale, è il passaggio necessario per ogni adolescente nel quale è vitale imparare a relazionarsi con l'altro, comprendere il passato, la tradizione e il sacro e creare un nuovo equilibrio tra questi e l'innovazione, il futuro da inventare. In fondo il «teatro è un modo antichissimo di insegnare», dice Martinelli, «è un modo di ri-recitare l'esperienza umana, di ri-apprenderla»<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 31.

<sup>121</sup> M. Martinelli, *Chiaroveggenza*, cit., p. 13.

<sup>122</sup> M. Martinelli, *Le tribù di Dioniso*, cit., p. 34.

<sup>123</sup> G. Fofi, *Il teatro salvato dai ragazzini*, in D. Pietrobono e R. Sacchettini (a cura di), *Il teatro salvato dai ragazzini*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2011.



## II.2 Arrevuoto

E quando anche questa esperienza conquista finalmente terreno solido e le Albe potrebbero rinfrancarsi, semplicemente raccogliere i frutti di tanta fatica, ecco che giunge il momento di migrare: il teatro non conosce pace né riposo, c'è sempre qualche altro terreno da arare, un po' più in là, dove impiantare la propria coltura teatrale. Terreni forse all'apparenza poco fertili ma che alla fine daranno i più succosi tra i frutti.

È questo che succede quando, nel 2005, arriva per le Albe la nuova sfida di trapiantare la non-scuola nel napoletano, più precisamente a Scampia, quartiere tristemente noto per la malavita che vi regna e che proprio in questo anno ne è devastata da efferati scontri tra clan.

L'idea scaturisce tra Roberta Carlotto, membro del comitato artistico del Teatro Mercadante di Napoli e Goffredo Fofi, direttore di «Lo Straniero».

Ne nasce un progetto triennale (2006 – 2009) coprodotto dal Mercadante (con la direzione artistica di Ninni Cutaia) e dal Teatro delle Albe / Ravenna Teatro (che ne assume anche la direzione registica) dal titolo Arrevuoto, termine dialettale «intraducibile, ma il cui senso può essere sintetizzato in sottosopra, scompigliare, spargliare, mettere in disordine le cose così come sono»<sup>124</sup>. Gli enti ad essere coinvolti sono l'associazione Chi rom... e chi no, il liceo scientifico "Elsa Morante" e la scuola media "Carlo Levi" del quartiere di Scampia, e il liceo classico "Antonio Genovesi" del centro della città di Napoli.

L'idea non è semplicemente quella di prendere il progetto ravennate e trapiantarli così com'è a Scampia, la non-scuola non è una formula matematica precisa ed immutabile alla quale adattare la realtà, è anzi essa ad adattarsi alla realtà; in questo caso intrisa di disagio, delle conseguenze devastanti della camorra e, come se non bastasse, della speculazione che spesso ne fanno i grandi *media*, i quali, non mostrando la multiformità del territorio, lasciano passare «la disinformazione che nel luogo ci siano dei mostri, delle non persone»<sup>125</sup>. Arrevuoto può essere definito come una variante della non-scuola creata

---

<sup>124</sup> R. Saviano, *Il miracolo dei ragazzi attori nel quartiere della camorra*, in M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto. Scampia / Napoli*, Napoli – Roma, L'ancora del mediterraneo, 2009, p. 188. Si tratta di un articolo che Saviano pubblica il 02 aprile 2007 per «la Repubblica».

<sup>125</sup> M. Martinelli cit. in M. Gaeta, *Scampia-Napoli C. A/R. Intervista a Marco Martinelli*, «Cooperazione Educativa», n. 4, dicembre 2006, p.63.

appositamente per il luogo ed i ragazzi che lo vivono. C'è una «disabitudine all'empatia con gli altri»<sup>126</sup>, in questo quartiere, che Arrevuoto tenta di combattere attraverso il confronto tra realtà molto diverse tra loro, all'apparenza perfino incomunicabili, creando un dialogo che basi la propria dialettica sulle differenze tra l'uno e l'altro come fonte di conoscenza, crescita e umanità; sull'«imparare da quello-che-non-si-è»<sup>127</sup>. Arrevuoto rappresenta un'opportunità di mettere in relazione ragazzi con trascorsi completamente differenti tra loro (quelli che nella periferia ogni giorno subiscono azioni camorristiche come fosse normalità, quelli del liceo “bene” del centro di Napoli che in questi luoghi non hanno mai messo piede e ragazzi rom, stranieri in una terra essa stessa straniera alla propria Terra) «senza invasività da parte degli adulti»<sup>128</sup>. La scommessa è che «per realizzare un vero “arrevuoto”» occorre «rompere i muri invisibili e spesso invalicabili che dividono classi sociali, lingue, etnie»<sup>129</sup>. Ma questo confronto, questo contatto, non è circoscritto agli adolescenti che partecipano e alle diverse zone della città, ma avviene anche tra le istituzioni coinvolte nel progetto, solitamente pensate come immobili nelle proprie posizioni e nei propri schemi, senza alcuna apertura al nuovo che possa agire positivamente sull'area che occupano, a nuove e magari rischiose sperimentazioni e collaborazioni; come il teatro stabile Mercadante, le scuole e l'associazione Chi rom... e chi no che, in questo caso, si uniscono per un obiettivo comune; perché «Gli adolescenti e il teatro sono la chiave, non il disagio»<sup>130</sup>.

Per mettere alla prova la pratica teatrale della non-scuola (che finora ha riscontrato successi a Chicago, Caen e nel Senegal) in «un'altra Italia, così distante, all'apparenza, dalla finta-quieta Ravenna»<sup>131</sup> e rapinare<sup>132</sup> l'anima preziosa di questo luogo e degli adolescenti che lo abitano, l'insediamento è stato cauto e d'osservazione sotto la guida di Roberta Carlotto, Maurizio Braucci e di Chi rom... e chi no; attraverso la scoperta diretta degli edifici, degli spazi e della realtà che gli adolescenti vivono quotidianamente a Scampia. La sanguinante

---

<sup>126</sup> M. Braucci, *Due note iniziali*, in M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto*, cit., p. 5.

<sup>127</sup> M. Martinelli, *Dioniso a Scampia, incontro con Maurizio Braucci*, «Lo Straniero», n. 72, giugno 2006 (cit. da M. Gaeta, *Scampia-Napoli C. A/R*, cit., p. 62).

<sup>128</sup> R. Carlotto, *Una messa in scena del reale*, in M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto*, p. 8.

<sup>129</sup> M. Martinelli, *Cavalcare la tempesta*, ivi, p. 9.

<sup>130</sup> F. Lucchesini, *Fiori ben curati*, ivi, p. 17.

<sup>131</sup> M. Martinelli, *Cavalcare la tempesta*, ivi, p. 9.

<sup>132</sup> Cfr. P. Giacchè, *“Arrevuoto”: quando il teatro sospende la dittatura del mondo*, in M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998 – 2008*, Milano, Ubulibri, 2008.

ferita del territorio e dell'umanità che lo abita balza feroce quando un ragazzino risponde ad una richiesta d'informazione con questa frase: «vai dritto, poi giri a destra, là dove hanno bruciato quella ragazza dentro la sua macchina»<sup>133</sup>.

Durante la prima fase, nei mesi da ottobre a febbraio, i singoli gruppi di ragazzi appartenenti alle diverse scuole vengono fatti lavorare separatamente, ognuno sulla propria parte dello spettacolo pensata per le specifiche caratteristiche dei ragazzi, poiché riunire tutti fin dall'inizio avrebbe creato una situazione ingestibile. Le Albe si recano a Napoli due giorni ogni settimana per condurre i quattro laboratori nelle quattro diverse sedi: la scuola media "Carlo Levi" ha la propria sala teatro, la Chi rom... e chi no ha la stanzetta al centro sociale Gridas dove «Un sole dipinto, mezzo teschio mezzo pagliaccio, ricorda che ridere e piangere vanno assieme»<sup>134</sup>, il liceo classico "Antonio Genovesi" lavora in una sala con una parete di bugnato cinquecentesco e il liceo scientifico "Elsa Morante" in una succursale. Ogni gruppo segue il proprio percorso con una specifica logica e con le proprie guide.

È il gioco, il divertimento a segnare il punto di partenza per questo percorso, perché si parte dalla leggerezza per poi conquistare la consapevolezza di qualcosa di più profondo; è «una presa di coscienza al contrario [...] un rovesciamento che può aumentare il senso e il gusto della vita»<sup>135</sup>. Si gioca all'improvvisazione, usando espressioni dialettali veicolate a questi giovani per mezzo delle canzoni moderne, della televisione e della strada; i quali, al contempo, costituiscono la vivacità stessa di questo linguaggio attraverso l'uso che loro ne fanno nel quotidiano e la creazione di neologismi.

Il napoletano – dice Salvatore Palomba, poeta saggista e paroliere della Canzone Napoletana – è una lingua che inquadra la vita senza mediazioni [...] è viscerale, quando si dice lingua materna significa anche che è la lingua che viene dall'intestino, dall'utero, dalle viscere. [...] Non è il discorso della conoscenza in quanto nozionismo, è un fatto di cuore, attraverso la lingua si arriva al cuore, ai sentimenti, ma non in senso banale, anche nel senso della rabbia, della collera<sup>136</sup>.

E il teatro è il luogo ideale dove poter mostrare tutte queste emozioni viscerali poiché è un luogo di finzione per eccellenza, che non disdegna nessuno e

---

<sup>133</sup> M. Martinelli, *Cavalcare la tempesta*, cit., p. 9.

<sup>134</sup> F. Lucchesini, *Fiori ben curati*, ivi, p. 18.

<sup>135</sup> P. Giacchè, *"Arrevuoto"*, cit.

<sup>136</sup> S. Palomba cit. in *La lingua della madre. Incontro con Salvatore Palomba*, in M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto*, cit., pp. 29 – 30.

niente, ha la possibilità di operare ovunque e su chiunque senza pregiudizi. È in tal senso che la finzione teatrale assume una funzione pedagogica: insegna alla critica anche nei luoghi emarginati e più difficoltosi.

Martinelli definisce i mesi del laboratorio come un «cavalcare la tempesta»<sup>137</sup>; alcune volte è necessario addirittura separare ragazzi e ragazze per poter proseguire, ma è attraverso il lavoro collettivo e la disciplina che tale violenza, copertura alla fragilità di questi adolescenti, si trasforma in creatività, quella atavica nel DNA teatrale<sup>138</sup> napoletano ereditato dai grandi come Totò, De Filippo e dai vicoli della città. In fondo è proprio sull'incontro con l'altro che si fonda il teatro, un'arte collettiva fondamentale, secondo le Albe, per l'odierna società fortemente individualista che ha bisogno di essere stimolata al pensiero critico. E *Arrevuoto* costituisce un incontro tra più soggetti. È incontro con i professori che comprendono l'occasione unica che si pone dinnanzi a loro e con dedizione si dedicano al progetto, scoprendo la bellezza della soggettività, pur rispettando quella della diversità; cosicché anche le frustrazioni e le furie, che tra i banchi di scuola quotidianamente provocano barriere tra alunni e insegnanti, vengono sospese. È incontro con i curiosi che giungono per assistere alle prove, amici e artisti che mai prima d'ora sono arrivati a Scampia. È incontro con il pubblico durante la messa in scena dello spettacolo, quando accade qualcosa di simile alla rivista o all'avanspettacolo, ma anche all'Atene del V secolo poiché, oggi come allora, gli spettatori reagiscono agli stimoli provenienti dagli attori per far sentire la propria presenza, la propria esistenza, sentendosi parte dell'intero processo; da questo deriva la trasparenza dello spettacolo: è una sorta di teatro popolare dove, appunto, il popolo si manifesta e lo spettacolo può essere letto a tutti i livelli della narrazione ma anche nei tanti significati che se ne possono trarre e nelle invenzioni di comunità possibili.

Il tempo per mettere in piedi l'impresa titanica scarseggia e allora è l'istinto a predominare, il fare bene teatro imparando attraverso l'esperienza di cose mai fatte prima.

A marzo, le quattro scuole si riuniscono per iniziare ad incollare i pezzi, per mettere in cortocircuito e far parlare tutte le parti dello spettacolo che ognuno ha preparato separatamente. Le prove si svolgono nell'Auditorium finalmente

---

<sup>137</sup> M. Martinelli, *Cavalcare la tempesta*, ivi, p. 10.

<sup>138</sup> Cfr. ibidem.

concesso «dopo un lungo corteggiamento»<sup>139</sup>; sono giorni di prove frenetiche ed intense ed è in questa occasione che emerge la cooperazione tra generazioni: i ragazzi più grandi iniziano spontaneamente a collaborare con le guide per tenere a bada i più piccoli, nel più assoluto rispetto e ascolto reciproco, nessuna età esclusa, perché è attraverso la responsabilità individuale che il lavoro comune giunge a compimento.

Il giorno dello spettacolo è la solita confusione, gli attori cambiano sempre anche all'ultimo minuto e neanche l'aspetto più rigoroso del Teatro Mercadante e del Teatro Argentina, nei quali avverranno le repliche, acquietano gli animi di questi Dioniso. Appena prima di entrare in scena è il momento del grande cerchio, Martinelli pronuncia il proprio discorso e commozione e fratellanza fanno da padrone. Ogni replica è una vera e propria festa.

Il primo movimento (così vengono chiamati gli spettacoli) andato in scena nel 2006<sup>140</sup>, *Pace!*, è una riscrittura da Aristofane che compone con spirito ribelle un'opera infuriata contro quella guerra che assedia la sua città da anni, «contro tutte le guerre [...] contro il mondo dei “grandi”, contro le logiche ferree e grigie di una vita dominata dalla violenza e dalla morte»<sup>141</sup>. L'identificazione è immediata per questi adolescenti il cui proprio paese, Scampia, vive la stessa situazione a causa della criminalità camorristica che ha appena concluso una sanguinosa guerra intestina. La narrazione, infatti, parla di Trigeo che nutre un enorme scarabeo stercorario affinché sia abbastanza robusto per condurlo nei cieli dove lui libererà la Pace, catturata da divinità belliche, per riportarla sulla terra e affrancare Atene dalla guerra. Questo spettacolo riscuote non solo notevole plauso dal pubblico, ma anche importanti riconoscimenti come il Premio Ubu per il Teatro 2006 e il Premio della Critica per la Stagione Teatrale 2005/2006. *Pace!* è l'unico dei tre movimenti a vedere in scena la presenza degli insegnanti «a guidare i movimenti, le corse dietro al palco, gli attacchi dei cori [...] ma anche questo è parte della leggenda, della fortuna ispirata di quel mitico inizio»<sup>142</sup>.

Seguito naturale a questo primo movimento, «con l'obbligo di non “ripetersi”»<sup>143</sup>, è Alfred Jarry, il quale affermava di formarsi su Aristofane e la cui

---

<sup>139</sup> F. Lucchesini, *Fiori ben curati*, ivi, p. 19.

<sup>140</sup> Date spettacolo: 21 aprile al Teatro Auditorium di Scampia, 24 aprile al Teatro Mercadante di Napoli, 30 maggio al Teatro Argentina di Roma.

<sup>141</sup> M. Martinelli, *Arrevuoto 06/08*, in [www.archivio.teatrodellealbe.com](http://www.archivio.teatrodellealbe.com).

<sup>142</sup> F. Lucchesini, *Fiori ben curati*, cit., p. 19.

<sup>143</sup> M. Martinelli, *Arrevuoto 06/08*, cit.

patafisica fa straordinariamente coincidere astrazione e realtà. Viene messo in vita nel 2007<sup>144</sup> *Ubu sotto tiro* dove Guignol, il burattino del prologo, viene trasformato in Pulcinella (fig.1) nel quale Martinelli rintraccia richiami della maschera ubuesca (fig. 2):

Non solo sul piano iconografico (dal cappello a punta al bastone), ma anche nelle suggestioni testuali: “mon gros polichinelle”. Così Madre Ubu definisce il suo rispettabile sposo, e Pulcinella è anche il protagonista del primo testo teatrale scritto da un Jarry dodicenne nel 1885, [...] frutto di un amore precoce per le marionette e la tradizione delle maschere italiane<sup>145</sup>.



Figura 1. Maurice Sand *Pulcinella in one of his earlier costumes*, 1700.

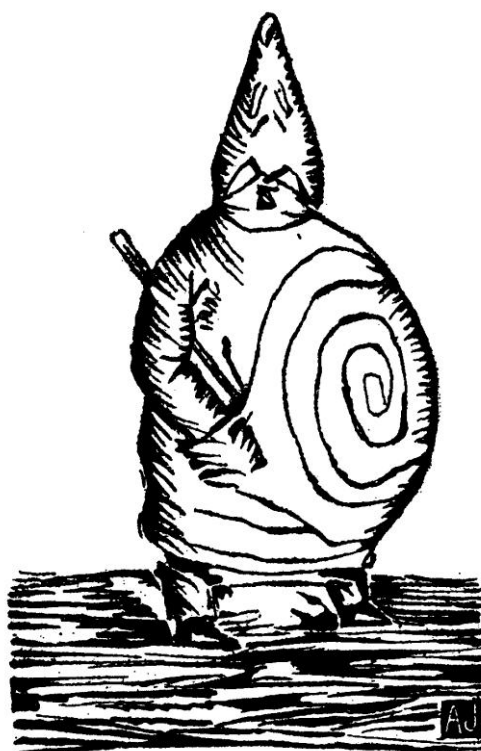


Figura 2. A. Jarry, *Véritable portrait de Monsieur Ubu*, incisione in legno, 74×113 mm, *Le Livre d'art*, n. 2, aprile 1896.

Ubu non è personificato da un singolo ragazzo ma si tratta di un “Ubu di massa”, un coro di Pulcinella che unendo gioco e crudeltà mostra come tutti siamo dei burattini, *cape e’ lignamme*, vittime e carnefici allo stesso tempo nella società

<sup>144</sup> Date spettacolo: 31 marzo e 1 aprile al Teatro Auditorium di Scampia, 4 e 5 aprile al Teatro Mercadante di Napoli, 24 maggio al Teatro Valle di Roma, 1 giugno al Teatro Alighieri a Ravenna.

<sup>145</sup> M. Martinelli, *Arrevuoto 06/08*, cit.

contemporanea. «Il coro è il segreto della non-scuola come di Arrevuoto – scrive Martinelli – lo sberleffo in faccia a una società che ci vuole solo in due maniere, massa-ebete-felice o monadi-disperate-incomunicanti»<sup>146</sup> e in questo secondo movimento esso acquista una drammaturgia più complessa sulla quale poggiarsi, ma allo stesso tempo permette a dei singoli talenti di iniziare ad emergere.

Terzo ed ultimo movimento, per Arrevuoto, nel 2008<sup>147</sup> è *L'immaginario malato*, uno spettacolo ricostruito da quattro opere di Molière come pezzi di un puzzle: *L'avaro*, *Le donne intellettuali*, *La scuola delle mogli* e *Il medico per forza*. Un Molière che attraverso lenti plebee (anche Aristofane si identificava nella massa bassa, nei pezzenti<sup>148</sup>, questo evidenzia il filo conduttore tra tutti e tre gli spettacoli) rivela quanto l'immaginario della società contemporanea sia, appunto, malato; «gioca la verità nella sua crudezza, svela la menzogna malata del nostro stare insieme, gli uni contro gli altri»<sup>149</sup>. Questo terzo anno rappresenta anche un rito di passaggio a quello che poi nascerà come Punta Corsara, per tale ragione ai quattro gruppi di adolescenti viene data maggiore autonomia sotto la direzione di guide napoletane individuate durante gli anni precedenti.

Punta Corsara è la logica conseguenza dell'intera esperienza, un tentativo, riuscito, di non far restare Arrevuoto uno splendido fuoco d'artificio; un progetto per piantare qualcosa che metta radici e continui a crescere a Scampia facendo dell'Auditorium un luogo dove si confrontano diversi linguaggi come danza, musica, murales; un teatro aperto l'intero anno che sia davvero pubblico, ovvero dell'intera comunità e non di una *elite*, «dove nessuno sia solo spettatore (neanche gli spettatori!)»<sup>150</sup>

Come la non-scuola, anche Arrevuoto annota una sorta di *Noboalfabeto*, speciale e specifico per il territorio di Scampia, creato dalle guide del triennio, dal titolo *Ingredienti per una fila perfetta UAUUUUU...* e riportata di seguito:

#### UNO – L'ASCOLTO

Anche se non si sente bene, se per esempio da piccoli si è stati ammalati di oti talmente forti da deformare la cartilagine come nel mio caso, o semplicemente si

---

<sup>146</sup> Ivi.

<sup>147</sup> Date spettacolo: 19 e 20 aprile al Teatro Auditorium di Scampia, 23 e 24 aprile al Teatro San Ferdinando di Napoli.

<sup>148</sup> «Permettete, spettatori, che un pezzente parli agli ateniesi della loro città, stando dentro ad una commedia. Buffonate? Anche le buffonate sanno la verità.», Aristofane, *Arcanesi*, cit. in M. Martinelli, *Arrevuoto 06/08*, cit.

<sup>149</sup> Ivi.

<sup>150</sup> Ivi.

è storditi dai rumori di una città come Napoli, o ancora se si è stanchi di sentire sempre le solite chiacchiere, se insomma non si ha più nessuna curiosità in generale, nonostante tutto questo ecco: Ascoltare.

I ragazzi, se non li ascolti uno per uno, non ti ascolteranno, non c'è nessun dubbio.

#### DUE – LO SGUARDO

Anche se non si vede bene, se si portano gli occhiali per esempio o si è accecati dalle immagini continue delle televisioni, dei cartelloni pubblicitari, delle insegne al neon, dai fari di auto e motociclette, motorini, cappellini e scarpe. Nonostante tutto questo: Sapere vedere, osservare.

Come per l'ascolto, così anche per lo sguardo, i ragazzi se non li vedi ti attraversano senza rendersene conto.

#### TRE – IL CERCHIO

Personalmente mi piace immaginare ogni spettacolo come un grande rito che va preparato con altrettanti riti. Ogni laboratorio comincia con un cerchio all'interno del quale si canta e si danza. All'interno del cerchio è necessario essere presenti con tutto se stessi, non si può chiedere ai ragazzi di fare più di noi, bisogna essere disposti a lanciarsi in prima linea con loro, non si può essere da meno; se ci si è preparati una scaletta bisogna essere pronti a cambiarla mentre si lavora, poche parole e tanti segni, un tamburo può diventare segnale, una musica, un certo modo di richiamare l'attenzione.

Ci si può disporre a schiera partendo dal cerchio, come continuazione del cerchio. La schiera è un cerchio aperto.

#### QUATTRO – I NOMI

Imparare velocemente i nomi di tutti, richiamarli per nome se necessario.

#### CINQUE – LE URLA

Tentare di parlare con calma, non urlare.

Ascoltare se si sta strozzando la voce.

Se ci fa male la gola, se questo accade, è probabile che qualcosa non stia funzionando bene.

Cercare una "voce forte".

#### SEI – IL GIOCO

Non prendersi troppo sul serio.

#### SETTE – I SALUTI

Delle due ore di laboratorio tenere presente che almeno venti minuti (dieci all'inizio e dieci alla fine), passeranno a salutarsi.

Grandi e piccoli, ci si saluta uno a uno<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> Le guide del triennio di Arrevuoto (a cura di), *Ingredienti per una fila perfetta UAUUUUU...*, in M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto*, cit., p. 35.



# CAPITOLO III

## ANALISI DEGLI SPETTACOLI

### III.1 *Pace! Esorcismo da Aristofane*

*Pace! Esorcismo da Aristofane* (2006) è il primo dei tre movimenti nati dal progetto *Arrevuoto* e portato sulle scene solo in tre date: 21 aprile al Teatro Auditorium di Scampia, 24 aprile al Teatro Mercadante di Napoli, 30 maggio al Teatro Argentina di Roma. La drammaturgia composta da Marco Martinelli, che ne cura anche la regia<sup>152</sup>, è una riscrittura del testo aristofaneo *La pace* dal quale prende la struttura generale della narrazione e il tema della guerra.

Lo spettacolo si divide in tre quadri che corrispondono a due diverse ambientazioni: il primo quadro si svolge sulla terra mentre il secondo nel cielo, per poi ritornare al luogo di partenza nel terzo. Un andamento spaziale ciclico che corrisponde anche a quello narrativo poiché, come si vedrà in seguito, alla fine dello spettacolo sembra che la situazione scenica torni a essere quella iniziale, anziché aver raggiunto una conclusione risolutiva, come avviene nel testo di Aristofane.

Qui, come nell'opera originaria, Trigeo si prefigge lo scopo di raggiungere il cielo per trovare la Pace imprigionata e riportarla sulla terra, liberando finalmente Scampia dalla guerra; per riuscirci nutre 'nu scarrafone mangia Merda (uno scarabeo stercorario) che ha portato dall'Etna affinché, una volta divenuto abbastanza grande e robusto, lo conduca in volo da Zeus. La guerra, che nel testo aristofaneo da anni affligge Atene, funge da pretesto per parlare della guerra che ancora oggi avviene in molti luoghi del mondo, ma anche di quella camorristica che colpisce Scampia nel particolare; facendo emergere le diverse sfaccettature di entrambe e in qualche modo esorcizzandole, come dice il sottotitolo, con la presa di coscienza e col riso. Questa assimilazione, tra la patria della Tradizione teatrale e il luogo reale in cui la messa in scena sta avvenendo, si ritrova più volte durante lo spettacolo; ad esempio quando un servo presenta il proprio padrone come

---

<sup>152</sup> Martinelli è coadiuvato nella regia da Maurizio Lupinelli e Alessandro Renda.

«Trigeo di Scampia», una cittadina collocata «alla periferia di Atene»<sup>153</sup>, oppure quando nel secondo quadro i due ragionieri della guerra, enumerando i misfatti da compiere, localizzano città greche e periferie napoletane come appartenenti ad un unico luogo. C'è un filo conduttore tra antica Grecia e odierna Italia che mette in relazione passato e presente e fa recepire come la materia presentata, ossia la guerra, sia universale e senza tempo.

Quello della guerra, in realtà, funge solo da tema base, dal quale far emergere molti altri spunti per allargare lo sguardo sulle dinamiche del mondo contemporaneo e in particolare di quello che gli adolescenti, attori della commedia, vivono giornalmente; aspetti che non appaiono essere dirette cause dei lai della società, ma che in realtà concorrono a mantenerli, se non ad alimentarli.

Primo fra tutti la situazione complessa e dura che si vive in una terra (quella del napoletano) condizionata e danneggiata dalla criminalità organizzata, alla quale non sono concesse le opportunità lavorative necessarie per opporvisi e che per questo fatica a trovare un modo per sostenersi e sottrarsi alle situazioni malavitose. Una terra dove le nuove generazioni si trovano ad affrontare una situazione imposta loro dai propri antenati; e se magari questi hanno accettato le brutture della Camorra e della politica corrotta, viste troppo spesso come impossibili da sconfiggere e dunque unici modi per sopravvivere, è facile che anche i giovani facciano altrettanto, perché è questo il comportamento che hanno osservato da sempre e riconosciuto come giusto.

Anche la categoria degli intellettuali viene posta sotto la lente d'ingrandimento e ridicolizzata; basti citare il seguente caustico scambio di battute:

ROSARIO. Ah guardate un animo nobile cosa si è ridotto a fare.

CHRISTIAN. È arrivato il filoso...

ROSARIO. Come ti permetti di parlarmi in questo modo, plebe! Voi non sapete quale uomo vi stia di fronte!

Insulti degli altri quattro che ricordano al granduomo che è un servo come loro.

ROSARIO. Sarà anche vero, ma prima di essere un servo ero pensatore. Avevo una stanza tutta per me nel palazzo del sovrano di Sassonia Sir Jonathan Shit. Come scorreva la mia penna sul manoscritto!

MARIA. C'ha ditte?

---

<sup>153</sup> M. Martinelli, *Pace! Esorcismo da Aristofane*, in M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto. Scampia / Napoli*, Napoli – Roma, L'ancora del mediterraneo, 2009, p. 49.

CHRISTIAN. Come scorreggiava la penna sul manoscritto!<sup>154</sup>

I letterati ligi agli autocompiacimenti e i “grandi pensatori”, rappresentati qui dal personaggio di Rosario (uno dei servi di Trigeo), sono ritratti come produttori di parole vuote, senza alcun contenuto che apporti utilità effettiva alla comunità.

Dall’analisi impietosa non viene escluso nemmeno il teatro e le sue istituzioni, che in questa drammaturgia sembrano essere simboleggiate da Ermes quando nella seconda ambientazione, quella celeste, spiega a Trigeo di essere l’unico dio rimasto in quel luogo:

ERMES. Sto chiuso qui dentro tutto il giorno e faccio la guardia a quello che hanno lasciato, velluti rossi, lampadari, palchetti: una noia mortale!<sup>155</sup>

Le istituzioni teatrali – sembrano dire queste righe – troppo spesso si fossilizzano nel proprio ruolo di custodi di un teatro tradizionale che oramai non conserva altro che una bellezza formale, piuttosto che cercare qualcosa che produca nuovo senso, che sia davvero “messa in vita” e non sterile rappresentazione. Inoltre, nemmeno il teatro è estraneo alla volontà di guadagnare dei tornaconti; infatti, Ermes, che si presenta sin da subito scontroso nei confronti di Trigeo per essere stato disturbato, diventa improvvisamente collaborativo non appena quest’ultimo gli dona due “pezzi” dello scarabeo (come si vedrà in seguito, il personaggio dello scarabeo è interpretato da un coro di più adolescenti); e poi, quando Trigeo e i terrestri che ha radunato per liberare la Pace gli chiedono di intercedere per loro presso Zeus, Ermes cerca una ricompensa. Una luce positiva viene però gettata quando l’unica ricompensa che lo convince è la costruzione di una scuola di ballo nella villa di Scampia: l’arte e l’educazione possono costituire la salvezza. E che dire della posizione di *Arrevuoto*, come laboratorio che in qualche modo il teatro lo sta facendo?

MARIA. Mi avevano detto, fai teatro! Fai il laboratorio di teatro! Reciterai Goldoni, *La locandiera*! Ranevskaja Ljubov Andreevna! [...] E invece? Eccomi qua a sparlare merda!<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 48.

<sup>155</sup> Ivi, p. 57.

<sup>156</sup> Ivi, p. 48.

Una breve battuta per dichiarare che chi ha realizzato questo spettacolo non si prende troppo sul serio e ha lo scopo di far divertire chi assiste; ma allo stesso tempo comunica che il teatro non è fatto solo della più alta drammaturgia del passato, ma anche dalla materia “infima” di cui si vive ogni giorno, quella quotidianità di cui in fondo si occupava la Tradizione stessa.

Dall’attento scrutinio non sono esentati nemmeno i presenti in sala che, sin dall’inizio, vengono coinvolti nella messa in scena e responsabilizzati nei confronti di questa guerra. Una diretta accusa è scagliata al pubblico e all’intero genere umano:

ERMES. Oh, quelli sono comme a te! Nun cagnano mai! Allora gli dèi, a forza di vedere da migliaia e migliaia di anni sempre lo stesso spettacolo, se so’ proprio sfasteriati!

Lo scarabeo si rivolge agli spettatori.

SCARABEO. Quando a fernite ’e ve rompere a capa?

ERMES. Lo vedi, te lo dice pure o’ scarrafone! Siete monotoni! E soprattutto gli dèi non ce la facevano più di stare a sentire le falsità dei vostri discorsi, di assistere al bello spettacolo della vostra ipocrisia!

Gli stessi che prima si sono picchiati, ora si rivolgono imploranti a Ermes.

CORO IN PLATEA. Pace! Pace! Pace!

Ermes fa un altro gesto, i manifestanti per la pace si bloccano ancora in fermo immagine.

ERMES. Bravi strunz’! Fino a due secondi fa ve sputavate ’n faccia, mo’ venite a parlà ’e pace! Quando mo’, sott’ ’a giacca tenete ’e pistole per v’è sparà ’ncuollo!

TRIGEO. (*ai manifestanti*) Ha ragione, siamo proprio così. Strunz’ veramente!

Gli stessi che prima si sono picchiati, poi hanno invocato la pace, adesso insultano Trigeo. Come si permette? Ermes li ferma con un gesto imperioso.

ERMES. Facite ’o cess’ tutti quanti! Tornatevene a casa. Jatevenne!

Gli adolescenti si disperdono nei tanti angoli della platea e della gradinata<sup>157</sup>.

Il quadro che si delinea è quello di una umanità tristemente immutata nei secoli, che dalla storia non ha appreso la lezione di non farsi del male in guerre fratricide, dove tutti finiscono per essere contro tutti, vittime e carnefici, nessuno escluso; spesso nascondendosi dietro all’ipocrisia di chiedere la pace quando la

---

<sup>157</sup> Ivi, pp. 58 – 59.

gravità della situazione ha raggiunto punti estremi, senza riconoscere di aver favorito essa stessa la degenerazione degli eventi.

Un altro aspetto da considerare è quello degli immigrati che costituisce oggi un aspetto importante nella comunità di Scampia e non solo, nello specifico di questa rappresentazione quelli romeni: mentre il coro dei terrestri si ingegna per trovare la maniera di arrivare alla Pace e liberarla, Dusko, ragazzo rom, propone di chiamare in aiuto Zivota, suo padre: «Guida un pulmino senza i sedili e con le tendine colorate. – dice – Lui col pulmino porta in giro i bambini rom, li porta a scuola, li riporta al campo. Con tutti quei bambini che ha portato avanti e indietro, volete che non sia capace di andare a prendere la Pace e portarla qua?»<sup>158</sup>. Le parole del ragazzo mostrano, in un breve stralcio, che all'interno della difficile realtà di Scampia se ne trova un'altra altrettanto difficile, se non addirittura di più, quella degli immigrati. La soluzione suggerita, dunque, non è che stranieri e autoctoni rimangano estranei gli uni agli altri, ma che si uniscano in reciproca collaborazione e conoscenza; in fondo abitano la stessa terra e l'obiettivo della pace è comune. Questo suggerimento è maggiormente rafforzato quando a personificare la Pace stessa sarà proprio una straniera, una ragazza rom.

Un elemento che influisce gravemente sui conflitti è sicuramente l'avidità umana, non soltanto economica ma anche di potere; e *Pace!* ne illustra i diversi volti: nel terzo e ultimo quadro, una volta che la Pace è stata liberata e condotta sulla terra, entra sulla scena un coro di ragazze che nel corso della vicenda subirà più metamorfosi, per mostrare quali sono i reali vantaggi della guerra e chi ne trae guadagno. Al suo ingresso, questo è un coro di presentatrici televisive che svolge un'edizione straordinaria del telegiornale in diretta da Neapolis; ne risulta un'ironica rappresentazione dei *media* che nella contemporaneità svolgono un ruolo fondamentale, ma ricercano il clamore di notizie vuote a discapito della vera informazione, anzi professano una cultura del macabro di contro ad una pace che non fa notizia («la gente – a loro dire – ama in particolare le trasmissioni specializzate in torture!»<sup>159</sup>). Alcune presentatrici arrivano addirittura a strozzare altre colleghe mirando alla ricompensa di un aumento di stipendio. Successivamente queste adolescenti si trasformano dapprima in un coro di becchini, poi nel coro delle mogli dei mercanti di armi; entrambi lamentano la

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 68.

<sup>159</sup> Ivi, p. 75.

perdita dei propri guadagni a causa della drastica diminuzione dei decessi e della vendita delle armi avvenuta dopo la liberazione della Pace.

La scena finale dello spettacolo vede sul palco un caos che coinvolge tutti i protagonisti di questa vicenda, scagliati gli uni contro gli altri; nonostante l'impresa sia stata compiuta e la pace e la serenità ristabilite, sembra che il male riesca sempre a ritornare in superficie e a prendere il sopravvento. Ma questo finale non è senza speranza; dalla propria giacca Ermes prende un grande foglio che dispiega rivelando a tutti la scritta "Se qualche volta hai voglia di piangere non farlo!" riportata su un muro dei gabinetti del Liceo Morante di Scampia, e una domanda viene rivolta agli spettatori: «Beh, cosa ve ne pare?»<sup>160</sup> In questa frase, ancor più tagliente per essere stata scritta realmente da un adolescente di Scampia, sta la scelta del pubblico: soggiacere alla crudezza della realtà circostante o assumersi la propria parte di responsabilità e non arrendersi?

L'impianto scenografico della rappresentazione è scarno e astratto, composto solamente da un palchetto centrale, praticabile grazie a due scale poste su entrambi i lati, e due cartelli, uno a sinistra e l'altro a destra. I due cartelli sono usati per indicare allo spettatore i luoghi in cui avvengono le azioni, apportandovi le scritte *'nterra*, *'ncielo*, *'nterra n'ata vota* ogni volta che lo scenario cambia. Anche il palchetto centrale è destinato a rappresentare diversi luoghi, ad esempio nella prima parte dello spettacolo, sulla terra, è la casa di Trigeo che i servi attraversano per portare il cibo allo scarabeo; invece nella seconda parte, in cielo, è il castello degli dei da dove Ermes si affaccia. La scenografia non è interamente visibile fin dall'inizio, ma viene svelata man mano dall'illuminazione, che contribuisce così a creare gli spazi d'azione degli attori durante la vicenda.

L'illuminazione svolge un ruolo molto rilevante in questa rappresentazione e per parlarne si può suddividere in due diversi aspetti: la visibilità del palco e l'uso dei fari a uomo. L'illuminazione del palco è sempre di qualità calda, ambrata, mai troppo intensa e, come detto pocanzi, determina gradualmente in quale spazio si svolgeranno le azioni; inoltre, segna il cambiamento di ambientazione con l'abbassamento delle luci (e il conseguente rialzo una volta raggiunta quella successiva). I fari ad uomo sono invece di luce azzurrina, dunque di qualità fredda, opposta a quella di base sul palco; hanno un raggio di

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 80.

movimento che, oltre al palco, include anche la platea e l'uso che ne viene fatto riveste più funzioni: quello di dirigere registicamente lo sguardo dello spettatore su azioni o dettagli, enfatizzare l'ingresso di un personaggio sulla scena e quello di creare coinvolgimento nello spettatore. Un chiaro esempio che riassume tutte queste caratteristiche si ha proprio all'inizio della commedia, quando la scena si apre ancor prima che lo spettatore lo realizzi, addirittura prima che abbia occupato il proprio posto in sala. I movimenti repentini e frenetici di due fari che illuminano l'intero teatro sono immediatamente riconducibili a ipotetici aerei che sorvolano la platea dei quali, inoltre, si ode il forte rumore.

Il clima dello spettacolo è già chiaro fin da questi primi momenti: lo spettatore è immediatamente trasportato in uno stato di guerra, senza possibilità di potersi sottrarre o prenderne le distanze; e, mentre l'assedio continua, entra in scena il primo adolescente, seguito da un riflettore ad uomo che ne enfatizza i movimenti; su di lui è posta tutta l'attenzione del pubblico il quale inizia a domandarsi chi sia questo personaggio e cosa stia per fare. In questo assetto generale è rilevante il particolare uso che si fa dell'illuminazione nella scena in cui, nell'ultimo quadro, le presentatrici scendono tra il pubblico per interrogarlo: tutta la sala è completamente al buio, le uniche fonti di luce sono delle piccole torce che esse puntano sugli spettatori; è la prima volta che si crea un'interazione diretta tra gli attori e il pubblico, il quale può effettivamente usare la propria voce per esprimersi. Lo scopo è sempre lo stesso, coinvolgere chi assiste, ma ne cambia la dimensione; mentre con i fari ad uomo si ha un raggio di coinvolgimento più ampio, rivolto al pubblico nella sua interezza, con le torce si riesce a toccare il singolo, per un contatto più intimo che ne comporta, come detto, l'attiva partecipazione in quella breve scena.

Anche l'aspetto uditivo ha un discreto peso nella messinscena, sia per quanto riguarda i rumori che la musica vera e propria. Come appena accennato, gli unici rumori che si odono sono quelli di bombe, cannoni e artiglieria che indicano una situazione bellica in corso e che durante i primi due quadri si ripeteranno a più riprese, mettendo in fuga tutti i presenti sulla scena (solo nel terzo quadro non vengono riprodotti questi rumori, poiché la Pace è stata riportata sulla terra e la guerra si è conclusa), fino a diventare molto insistenti. È la guerra che torna per farsi ricordare, soprattutto nei momenti in cui la scena assume un'atmosfera più rilassata, come ad esempio dopo la dissertazione comica, da parte dello scarabeo

stercorario, sulle diverse qualità di *merda*. La musica, invece, presente solo negli ultimi due quadri, ha sia l'utilità strutturale di segnare le tappe del racconto, sia un'utilità narrativa, ovvero di far proseguire l'azione. La *Sonata in fa minore K. 519* di Domenico Scarlatti serve al cambiamento dei quadri per marcare il viaggio che Trigeo e lo *scarrafone mangia Merda* compiono verso il cielo e ritorno, il tempo che passa e il cambio di ambientazione che ne conseguono. Tutte le altre musiche non sono solo di commento alle azioni svolte, come ad esempio la *Marcia di Radetzky* di Johann Baptist Strauss che, nella scena finale, sottolinea l'esplosione del caos generale; ma ne sono anche parti integranti, come il *Ballo di San Vito* di Vinicio Capossela e la *Lambada* di Kaoma sulle cui note i protagonisti si scatenano in danze irrefrenabili per esprimere l'entusiasmo della rivolta e della prospettiva di un mondo migliore; o l'*Aria balcanica* di Markovic che accompagna il viaggio verso la liberazione della Pace e sottolinea come a renderlo possibile sia la componente romena dei cittadini. È da notare che la colonna sonora è composta da musiche classiche affiancate a canzoni molto popolari nella contemporaneità, dalla musicalità tipica del sud e non.

I personaggi utilizzano sia la lingua italiana sia il dialetto napoletano, creando una commistione di codici linguistici che svolge, oltre a una funzione comica, anche quella di volgarizzare (nel senso proprio di volgo) i concetti espressi e farli recepire come più veritieri, genuini. Un momento esemplare di questa mescolanza linguistica si ha nel primo quadro, quando le figlie di Trigeo entrano in scena per salutare il padre prima della sua partenza verso il cielo. Inizialmente le ragazze si esprimono in italiano compostamente e all'unisono, ma alla promessa di ricevere da parte del padre, di ritorno vittorioso, qualcosa come una bambola di pezza, la rivolta è immediata e le figlie cominciano a imprecare contro Trigeo nella verace lingua napoletana, spezzando la rigidità della bella forma.

A volte, l'uso del napoletano crea un maggiore impatto sul pubblico, che coglie il senso altro del concetto espresso dall'attore; può essere presa ad esempio la scena ad inizio spettacolo nella quale si trovano Valeria e Mena, due serve di Trigeo; la prima si lamenta delle misere condizioni a cui è stata ridotta dal «lavoro 'e merda»<sup>161</sup> che svolge, mentre la seconda la rimprovera con la seguente battuta: «Oè, 'cca di lavoro cene sta talmente poco, che puoi ringraziare Dio che almeno

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 48.



uno l'hai trovato! E non fare la schizzinosa, va!»<sup>162</sup> Nell'asserzione di Valeria il termine *merda* è usato in senso figurato e letterale, poiché la sua occupazione consiste proprio nel procurare allo scarabeo la merda di cui nutrirsi, e l'intenzione comica è palese, ma la risposta di Mena fa acquisire alla parola un significato ulteriore; ovvero l'osservazione che nella realtà odierna, dove il diritto al lavoro non è poi tale, soprattutto in zone difficili come Scampia, l'adattamento all'ambiente circostante è visto come unica via di sopravvivenza, anche se ciò che circonda è la *merda* provocata da criminalità organizzate e politica corrotta. Tutti i personaggi usano il medesimo linguaggio, ad eccezione dei due ragionieri del crimine, il coro delle presentatrici televisive, le due soldatesse (che entrano in scena solo nel finale) e la Pace che si esprimono esclusivamente in italiano. Ma la componente immigrata di questo spettacolo non viene dimenticata e, accanto all'italiano e al dialetto, anche se per un breve lasso di tempo, si inserisce la lingua romena, impiegata da Dusko due volte, per chiamare il padre in soccorso e per interpretare la Pace che, come già detto, è romena. L'unisono è adoperato solamente dai ragionieri del crimine, dalle presentatrici televisive (poi becchini) e dalle figlie di Trigeo; è una caratteristica che li identifica, innanzitutto, come personaggio-corò, ma li connota di un'accezione negativa: nel corò delle figlie, unito al linguaggio formale, esprime il loro falso perbenismo nell'atteggiamento; nei due ragionieri (che addirittura non comunicano mai individualmente e prendono parola solo nel secondo atto e per pochi minuti) esprime la loro freddezza mentre mantengono un ritmo vocale meccanico e quieto in netta opposizione ai crimini terrificanti che enumerano; infine, nel corò delle presentatrici, l'affannosa ricerca di clamore da parte dei *media* senza la disponibilità ad ascoltare la verità attraverso un ritmo vocale veloce ed ininterrotto. Anche nella successiva trasformazione in becchini le attrici mantengono l'unisono, mentre si lamentano della diminuzione delle morti che per loro non sono altro che fonti di guadagno, piuttosto che vite umane. Un'altra caratteristica del linguaggio dello spettacolo è il caos ricorrente che si crea sul palcoscenico e quasi sfocia in rissa, vero *leitmotiv* della rappresentazione che esprime la vitalità di questi adolescenti mai repressa e anzi lasciata esprimere.

Il canto corale riveste un ruolo narrativo che si presenta nel testo quattro volte e non può essere classificato come appartenente alla colonna sonora dello

---

<sup>162</sup> Ibidem.

spettacolo, poiché non costituisce un elemento musicale a sé, ma è parte integrante dei dialoghi; i personaggi utilizzano il canto come forma di comunicazione diretta tra loro, una vera e propria sostituzione del parlato.

Il primo canto si incontra nella scena iniziale dello spettacolo, che costituisce quasi un prologo a tutta la vicenda, in quanto fa inquadrare agli spettatori la situazione scenica (ovvero quella della guerra). Si tratta di un'ottava tratta dall'*Orlando innamorato* di Boiardo<sup>163</sup> anzitutto cantata da una ragazza, illuminata da un fascio di luce su un palchetto sulla sinistra, mentre i due ragionieri della guerra la osservano assieme agli spettatori:

Tutte le cose sotto della luna  
L'alta ricchezza e i regni della terra  
Son sottoposti a voglia di Fortuna  
Lei la porta apre d'improvviso e serra  
E quando più par bianca divien bruna  
Ma più se mostra a caso della guerra  
Instabile voltante e roinosa  
E più fallace ch'alcuna cosa.

Al richiamo di un fischio da parte di un ragioniere, alle spalle del pubblico, entra il coro di soldati in mimetica che segue il proprio capitano a ritmo di «O-e-o!»<sup>164</sup>; invade con la propria marcia la platea e poi il palco, schierandosi in perfetto ordine militare. I due ragazzi fischiano di nuovo e danno il via, ancora una volta, al canto che muta melodia facendosi rap e assume una trasposizione in napoletano; la ragazza canta e il coro risponde con ritmo sempre più incalzante:

GIUSY Tutt''e cose 'a sotto d''a luna  
CORO Tutt''e cose 'a sotto d''a luna  
GIUSY 'A granda ricchezza e 'e regne d''a terra  
CORO 'A granda ricchezza e 'e regne d''a terra  
GIUSY Vanne suggette 'e voglie d''a Fortuna  
CORO Vanne suggette 'e voglie d''a Fortuna  
GIUSY Essa 'a porta arape all'improvviso 'nzerra  
CORO Essa 'a porta arape all'improvviso 'nzerra  
GIUSY E cchiù te pare janca cchiù addiventa bruna  
CORO E cchiù te pare janca cchiù addiventa bruna  
GIUSY Ma cchiù esce fore int' 'o caso d''a guerra  
CORO Ma cchiù esce fore int' 'o caso d''a guerra  
GIUSY Picciose 'nzeriose e cazzemose  
CORO Picciose 'nzeriose e cazzemose

---

<sup>163</sup> Marco Martinelli usa spesso questa ottava all'inizio dei suoi laboratori, non solo in *Arrevuoto* o con la non-scuola.

<sup>164</sup> M. Martinelli, *Pace!*, cit., p. 46.

GIUSY Fa cchiù tarantelle 'e ogni ata cosa  
CORO Fa cchiù tarantelle 'e ogni ata cosa<sup>165</sup>

Il canto di Boiardo è, in pratica, l'unico elemento vocale presente in tutto il prologo; per tale ragione assume una spiccata rilevanza comunicativa sia all'interno della rappresentazione (tra la ragazza e il coro) sia nei confronti di chi assiste; il cambio del codice linguistico, infatti, è atto a contemporaneizzare la Tradizione rappresentata dal testo boiardiano, è un ponte diretto tra passato e presente e rafforza, dunque, il senso di coinvolgimento e responsabilità personale nei confronti di ciò che sta avvenendo dinnanzi ai propri occhi.

Il secondo canto è eseguito dal coro delle figlie di Trigeo mentre questi sale in groppa allo scarabeo per partire verso il cielo. È un canto di saluto con una musicalità neo-melodica napoletana equiparabile ad un antico canto ateniese, data la comparazione Atene - Napoli fatta in precedenza; il ritornello è in lingua italiana, mentre le due strofe sono eseguite in dialetto e ne costituiscono le parti più significative, esprimendo il proprio rapporto genitore-figlie:

FIGLIE Ciao ciao  
non devi piangere  
ciao ciao  
ti prego scrivimi  
ciao ciao  
ciao ciao Papy ciao!  
C'hai voluto bene mentre ce crisciute  
'a famiglia nun l'e maie trascurate  
cocche vota cocche pacchero l'é dato  
pezze 'e...<sup>166</sup>  
*(Le figlie si mettono la mano davanti alla bocca per fermare la parola)*  
Ciao ciao  
non devi piangere  
ciao ciao  
ti prego scrivimi  
ciao ciao  
ciao ciao Papy ciao!  
Comme figlie simme sempre assai educate  
cocche vota cocche guaio amme cumbrate  
e però tu 'ncopp' 'o fatto nun ce 'ncucciato  
pecché simme comme a te  
pezze 'e...<sup>167</sup>  
Ciao ciao

---

<sup>165</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>166</sup> «Ci hai voluto bene mentre ci hai cresciute/la famiglia non l'hai mai trascurata/qualche volta qualche schiaffo l'hai dato/pezzo di...».

<sup>167</sup> «Come figlie siamo sempre molto educate/qualche volta qualche guaio lo abbiamo combinato/e però tu sul fatto non ci hai colto/perché siamo come te/pezzo di...».

non devi piangere  
ciao ciao  
ti prego scrivimi  
ciao ciao  
ciao ciao Papy ciao!<sup>168</sup>

Si prospetta, dunque, una generazione specchio di quella precedente che reagisce alle condizioni e agli esempi ricevuti.

Il terzo caso si distingue da tutti gli altri perché più articolato e più duraturo. I “ragionieri del crimine”, nel secondo quadro, fischiano richiamando di nuovo il coro dei soldati che iniziano a intonare canti da stadio: da diversi punti della platea e dei palchetti, quattro gruppi di adolescenti, illuminati da fasci di luce, appartenenti alle diverse scuole e all’associazione “Chi Rom... e chi no”, iniziano a eseguire a turno cori in lingua napoletana; uno scenario che sembra proprio quello delle curve degli ultrà alle partite di calcio, ognuno con la bandiera biancoazzurra del Napoli. Con questi cori di musica neo-melodica o slogan da manifestazione politica, ogni gruppo elogia la propria appartenenza a un tale gruppo inveendo contro gli avversari, illustrando così una drammatica situazione di lotte intestine tra clan (armate o no) e traffici camorristici anche internazionali. Il canto si conclude nello stesso modo in cui ha avuto inizio; il dio della guerra Mimmo grida i versi e gli altri quattro gruppi insieme, appartenenti alla fin fine allo stesso luogo, ripetono:

MIMMO Nuie simm’ chill’ ’e Scampia!  
Nuie vi levamm’ ’capa a collo!  
Nuie vi mettimm’ sotto i piedi!  
Nuie vi ruppimm’ tutte ’e cosce!  
Nuie simm’ chill’ ’e Scampia!  
Nuie simm’ chill’ ’e Scampia!  
cumannammo fino in Romania!  
Ci spartimmo l’Africa centrale!  
In Columbia c’abbruscammo ’o pane!  
Nuie simm’ chill’ ’e Scampia!  
Nuie simm’ chill’ ’e Scampia!<sup>169</sup>

L’ultimo canto non dimentica la componente romena dello spettacolo, si tratta di *Vakergan Te Bijalav* di Cita cantata dalle tre ragazze che si trovano a fianco della Pace, quando finalmente viene raggiunta dal coro dei ribelli.

---

<sup>168</sup> M. Martinelli, *Pace!*, cit., pp. 54 – 55.

<sup>169</sup> Ivi, p. 62.

L'aspetto coreografico ha una tendenza dinamica che molto spesso coinvolge movimenti corali, ad esempio il coro dei soldati in marcia ad inizio spettacolo e le danze scatenate; dai cori più piccoli come le figlie di Trigeo o le presentatrici, fino a giungere al movimento collettivo di tutti i personaggi negli ultimi minuti, quando tutti i sessanta adolescenti riprendono a ballare invadendo la platea, come un unico corpo. Questo dinamismo generale mette in rilievo i pochi casi di staticità, due sono quelli più significativi che si possono menzionare; primo quello dei ragionieri del crimine che, mentre tutti gli altri fuggono in maniera disforme spaventati dall'echeggiare delle sirene dei bombardamenti, rimangono tranquilli ed impassibili; secondo quello degli adolescenti che simulano gli atti bellici che stanno avvenendo sulla terra, mentre Ermete e Trigeo li osservano dal cielo: invadono la platea scontrandosi l'uno con l'altro e ad un gesto imperioso di Ermete gli uomini e le donne cessano di combattere e si immobilizzano in un ferma immagine. È un'improvvisa staticità nel movimento corale convulso, una sorta di *tableau vivant* dalle pose innaturali, che non manca di suscitare riso ridicolizzando l'atto bellico in sé. Importante è anche il movimento coreografico che viene compiuto al cambio dei quadri, mentre si svolge il viaggio verso il cielo e successivamente quello di ritorno: Trigeo, in groppa allo scarabeo, dal palcoscenico si dirige verso la platea, contemporaneamente sul palcoscenico un ragioniere e un soldato definiscono la diversa ambientazione (connotazione che, come già detto in precedenza, si ottiene scrivendo sul cartello a destra “'ncielo”); una volta usciti di scena questi due, i primi fanno ritorno sul palco provenendo dal fondo della sala, a segnalare che il posto da cui Trigeo e lo scarabeo sono partiti si trova ormai alle spalle del pubblico.

La prossemica per quanto riguarda gli attori rimane costante tra una distanza sociale e una personale; ancora una volta a fare eccezione sono i ragionieri del crimine che manterranno sempre una distanza pubblica dagli altri personaggi; anzi nel primo quadro, mentre i servi si affannano per cibare lo scarabeo, essi rimangono seduti ai lati del proscenio assistendo in disparte alla scena, commentandola con gestica e mimica, ma rimanendone comunque estranei, incomunicanti tanto da sembrare non appartenere al luogo in cui si trovano. Riguardo al rapporto con la platea, invece, si tratta di una scena aperta in quanto interagisce col pubblico al quale si rivolge conferendogli un ruolo nella rappresentazione, come nel momento già citato in cui alcune presentatrici

televisive scendono tra gli spettatori e li interrogano in modo diretto. D'altronde, gli attori stessi spesso agiscono nello spazio della platea. Il proscenio è il luogo prescelto dai personaggi per catturare maggiormente l'attenzione del pubblico e comunicare con esso senza intermediari, per fargli sentire più vicino il fatto raccontato; un esempio per tutti è il servo Rosario che, sotto richiesta dei colleghi, spiega la ragione per la quale devono nutrire lo scarabeo e apre, dunque, un dialogo con gli spettatori:

ROSARIO Allora la spiego a tutti.

Si rivolge agli spettatori.

ROSARIO Questi che qui vedete sono i servi di Trigeo.

SERVI Buonasera!<sup>170</sup>

Persino quando il palco-cielo e la platea-terra sono due luoghi fisicamente distanti, nella finzione scenica, entrano in comunicazione attraverso l'interazione tra gli attori in sala e Trigeo ed Ermes sul palco.

Ogni personaggio, singolo o corale che sia (perché i cori sono da considerarsi come personaggi, un unico *corpus*, proprio come avveniva nelle rappresentazioni dell'Antica Grecia), è diversificato nell'abbigliamento da un particolare colore che lo rende immediatamente distinguibile dagli altri. I personaggi non umani, ad eccezione degli dèi guerrieri, indossano un abito formale dal colore acceso, mentre i comuni terrestri indossano come costume base una tuta mimetica, poi arricchita da un dettaglio colorato quando il singolo carattere deve essere contraddistinto. Tra i personaggi non umani, i due ragionieri del crimine indossano un completo da *manager* totalmente bianco, che ben si staglia su un palcoscenico quasi del tutto buio alla loro entrata e visivamente dà la percezione che si tratti di personaggi che non sono fisicamente coinvolti dalla cupa atmosfera che vige intorno. Il fischietto che portano al collo suggerisce subito l'idea che rivestano un ruolo organizzativo, di comando, nella guerra. La Pace (così come le ragazze che le sono accanto), quando viene ritrovata e liberata nel secondo quadro, indossa un abito di foggia rom di colore giallo; nel terzo episodio, invece, mantiene il colore che la contraddistingue, ma l'abito diventa un *tailleur* (Trigeo, infatti, dice che la Pace è ora diversa da come appariva nel cielo).

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 49.

Questo capo d'abbigliamento è indossato anche dal dio Hermes; mentre gli dèi della guerra, pur essendo non umani indossano la tuta mimetica, senza particolari distintivi. I personaggi che abitano la terra, come già detto, vestono in tuta mimetica, ma alcuni dettagli li distinguono: il coro dello scarabeo stercorario indossa dei guanti rossi; un servo di Trigeo, che ha il compito di produrre la merda di cui l'insetto si nutre, indossa un *boxer*, anch'esso di colore rosso (nel primo quadro questi due capi di abbigliamento sono visivamente collegabili, perché presenti allo stesso tempo sulla scena); Trigeo indossa degli occhialoni da motociclista, segno del viaggio che affronterà in sella allo *scarrafone*; le sue figlie portano in capo una coroncina di fiori bianchi, simbolo del loro presunto candore e classicità. Come tra gli dèi, anche tra i terrestri c'è l'eccezione: le presentatrici televisive non sono in tenuta da combattimento, ma sono omologate da una camicia bianca, una gonna nera e una piccola torcia al collo, e, per la trasformazione nel coro di becchini, non utilizzano nemmeno l'oggetto, ma degli occhialini immaginari che simulano con le dita delle mani intorno agli occhi. Il costume ha una particolare rilevanza nel definire l'identità dei personaggi, poiché è l'elemento costante che ne consente il riconoscimento quando l'attore che lo interpreta cambia: sono due le ragazze che personificano la Pace e ben tre, e di sesso differente, gli adolescenti che rappresentano il dio Hermes, due ragazze e un ragazzo. Il cambio degli attori per uno stesso personaggio avviene sotto gli occhi dello spettatore, non vi è alcun tentativo di celarlo; nessun adolescente che prevale sull'altro come attore, possono essere intercambiabili poiché è il lavoro corale che conta.

La recitazione si presenta con parametri nel complesso comuni a tutti gli attori, la gestica è espressiva e la mimica sintomatica, entrambe concorrono ad identificare palesemente lo stato d'animo dei personaggi. Ma in questo andamento uniforme è interessante rilevare tre usi particolari della gestica: il movimento cinetografico delle mani dello *scarrafone mangia merda*, unica parte visibile dell'animale (ancora nascosto dietro la quinta sinistra prima di fare il suo ingresso sulla scena), che indicano la brama di cibo come se sostituissero il movimento della bocca; la posa plastica che il coro delle figlie di Trigeo assume appena preso posto sul proscenio, a mo' di statue classiche; i movimenti marionettistici eseguiti dal secondo Hermes, simbolici non solo del teatro che rappresenta, ma in

particolare di quello napoletano e, infine, il gesto che egli delinea mentre spiega la successione degli avvenimenti nella guerra con il seguente gioco di parole:

ERMES Allora... chill' ha accise chist'... chist' ha accise chill'...chill' ha accise chell'altro, chell'altro ha accise chill' che ha acciso chill'che ha accise chist' che ha accise chille, e chill' ha accise chist' che ha acciso chist'... e chill' ha acciso chillulà... avete capito?<sup>171</sup>

Pronunciando queste parole, Ermes avanza verso il proscenio per fronteggiare il pubblico e man mano indica qualche spettatore, fino ad aprire completamente le braccia per includere l'intero teatro; un gesto espressivo ed ampio atto al coinvolgimento del pubblico nella finzione scenica.

Per tutta la durata di questo spettacolo la comicità non viene mai a mancare; che sia data dalle esilaranti dissertazioni sulla qualità della merda da parte dello *scarrafone*, o dal contrasto tra l'aspettativa creata riguardo agli dèi guerrieri («titani feroci, dagli occhi lanciano certe fiamme che con un'occhiata carbonizzano tutti quanti!»<sup>172</sup>) e la loro reale fisicità innocua; solo per farne qualche esempio. Ma in fondo Napoli è così, anche in mezzo a gravi tragedie non perde mai la propria anima fatta di spirito umoristico, usandolo come potente arma per combattere per un futuro migliore.

---

<sup>171</sup> Ivi, p. 68.

<sup>172</sup> Ivi, p. 59.



### III.2 *L'immaginario malato. Affresco da Molière*

*L'immaginario malato. Affresco da Molière*, è il terzo ed ultimo movimento di *Arrevuoto*, portato in scena nel 2008, il 19 e 20 aprile al Teatro Auditorium di Scampia e il 23 e 24 aprile al Teatro San Ferdinando di Napoli, con la drammaturgia e la regia di Marco Martinelli.

Si tratta, questa volta, non di una riscrittura di un singolo testo, bensì di quattro commedie di Molière dalle quali sono presi i temi fondamentali e portati in scena uno dopo l'altro, come fossero atti di una stessa drammaturgia, legati tra loro da brevi situazioni simili ad intermezzi, per rendere organico l'intero spettacolo. Le opere sono portate in scena nel seguente ordine: *L'avaro*, *Le donne intellettuali*, *La scuola delle mogli* e *Il medico per forza*. La denominazione che racchiude questo *puzzle* è una evidente inversione delle parole del titolo di un'altra opera drammaturgica di Molière, *Il malato immaginario*, e già da sé svela l'intenzione di questo spettacolo, ovvero mettere in luce come ad essere davvero ammalati siano l'immaginario collettivo odierno e i modi degli individui di relazionarsi tra loro.

Il primo atto dello spettacolo non è una riscrittura di un testo di Molière, come lo sono gli altri quattro, in realtà è una sorta di prologo che sembra prendere l'ispirazione da quello de *Il malato immaginario*:

LAMENTO DELLA PASTORELLA. Il vostro alto sapere non è che una chimera,

Vani e ignoranti medici,  
Che guarir non potete con parole latine  
Il dolor che mi dispera:  
Il vostro alto sapere non è che una chimera.  
Io non oso, ahimè scoprire  
L'amoroso mio martirio  
Al pastor per cui sospiro  
E che solo lui può guarirmi.  
Non riesce a sollevarmi  
Dei medicastri la balorda schiera.  
Il vostro sapere non è che una chimera.  
Quegli incerti rimedi di cui l'uomo ordinario  
Pensa che conosciate la virtù segreta,  
I miei mali non possono combattere,  
E per credere a voi ci vuole proprio  
Un vero «malato immaginario».  
Il vostro alto sapere non è che una chimera.  
Vani e ignoranti medici,  
Che guarir non potete con le parole latine

Il dolor che mi dispera:  
Il vostro alto sapere non è che una chimera.<sup>173</sup>

La scena si apre con l'ingresso di un dottore in camice, poi di un secondo, successivamente di un coro di dottoresse e così via, fino ad avere sul palco un insieme di ottanta dottoresse e dottori che litigano furiosamente tra loro, declamando i propri titoli accademici e rivendicando il diritto di curare il caso di malattia per cui sono stati chiamati. Entra in scena il paziente che interrompe il pandemonio e si presenta come «il malato cchiù ammalato di tutti i malati che ce stanno 'ncopp' 'a faccia d''a terra»<sup>174</sup>, chiedendo di essere curato; a queste parole i dottori tentano di dileguarsi codardamente, ma, appena il paziente dichiara di possedere molto denaro, fiutano il grosso guadagno e si avventano sulla preda. Come si può notare dal confronto con il prologo molieriano, questo episodio è un'anticipazione del messaggio generale della messa in scena; il paziente è la personificazione dell'immaginario malato della società contemporanea, mentre i dottori rappresentano gli speculatori, che altro non hanno in mente se non il profitto. Ma lo spettatore sarà cosciente di questo messaggio solo nell'ultima scena, quando il malato riapparirà sul palco.

Il secondo episodio è quello dell'avarò, la cui filosofia di vita consiste unicamente nell'accumulare denaro difendendolo da qualunque ladro; viene però derubato e un commissario, insieme a due brigadieri, indagano sul crimine individuandone l'autore in un operaio che per disgrazia si trova a passare di lì. Coloro che dovrebbero garantire la giustizia svolgono, invece, sommariamente il proprio lavoro, per rispondere alla necessità di trovare un colpevole, e accusano un'innocente. Ma il denaro in realtà è mai stato rubato, si è trattato di una svista dell'avarò; tutti lasciano il palco imprecando contro di lui per il suo errore.

Il terzo episodio si apre con l'operaio che lamenta di aver conseguito tre lauree e, tuttavia, l'unico impiego che è riuscito a trovare è quello di servo; questa è una piccola finestra sull'insicurezza del lavoro che i giovani vivono oggi. I suoi capi sono donne intellettuali, fieri membri del Club Donne-Libere-e-Belle-Tutta-la-Settimana. Da un lato sono la rappresentazione dell'ideale di donna perfetta che viene propagandato dalla società contemporanea, dall'aspetto

---

<sup>173</sup> Molière, *Il malato immaginario*, in G. Nicoletti (a cura di), *Tutto il teatro*, Roma, Newton, 1992, vol. 1, p. 454.

<sup>174</sup> Ivi, p. 135.

impeccabile e sempre felice, anche se la realtà è diversa. È esemplare la scena in cui due membri del club, subito riportate all'ordine da tutte le altre, tentano di esternare il proprio pensiero che non corrisponde a tale modello di donna ineccepibile; l'una su una vita coniugale non proprio rosea, l'altra sul possedere ambizioni personali al di là della convenzione sociale del matrimonio:

MARIA RITA. E... e cosa ne dite... cosa ne dite della noia?

Imbarazzo delle signore.

MARIA RITA. Mio marito dice che sono noiosa...

«Ma no!» replicano le amiche.

MARIA RITA. Dice così, ma... ma è scientificamente provato che... dopo anni e anni in un rapporto, al posto dell'amore subentra una certa... assuefazione!

«Ma via!...».

MARIA RITA. Io gli ho detto che non sono noiosa!

«E certo che no!».

MARIA RITA. Gli ho detto che non parlo sempre delle stesse cose!

«Apunto!».

MARIA RITA. Che non penso solo alle pappette dei bambini!

La situazione è ormai fuori controllo. Maria Rita si rivolge addirittura agli spettatori.

MARIA RITA. Ma lui non mi crede! Dice che puzzo! Puzzo di noia e detersivo!

Mentre Maria Rita continua a sfogarsi, le amiche iniziano un balletto per riportarla all'ordine.

CORO INTELLETTUALI. Woman! Sopra e sotto woman! Ti abbraccio e me ne vado woman! Up and down all around!

Maria Rita viene tirata a forza nel gruppo.

DONNA STELLA. Everybody!

Dal sottopalco si uniscono al ballo.

TUTTI. Woman! Sopra e sotto woman! Ti abbraccio e me ne vado woman! Up and down all around!

Fermo immagine. Sembra che si sia tornati alla calma, invece adesso esplode Martina (Alteri). E urla: «Ma chi?».

MARTINA A. Fammi il piacere! Fammi il piacere! Ma non la senti tu questa parola: “nozze”? Il suono stesso, “nozze”, non senti come è disgustoso?

Le amiche cercano di sedarla. Non c'è verso.

MARTINA A. Non lo senti un brivido? E quel che la parola si tira dietro, tu sei pronta a subirlo? Certo che se tu dici sono 'nu zero, nun valgo 'nu cazzo, mi chiudo in cucina, mi dedico ai fornelli, il mio padrone è lui, io coltivo marmocchi, certo non è che il mondo lo vedi poi dall'alto! Ma tu non sei così! Tu non sei così!

Martina scalcia e molla sonore sberle alle amiche che si fanno sotto.

MARTINA A. Certe cose da bestie lasciale alle altre donne, tu puoi avere altre gioie, tu cerca di elevarti, datti uno scopo, studia, studia, abituati a piaceri, che so? Come la musica, e non dare importanza ai problemi del sesso, fai come me, dimenticali, fottetene, è il cervello che conta!

Martina viene messa a tacere da un nugolo di corpi che alla fine le saltano addosso, spegnendola.<sup>175</sup>

Dall'altro lato, queste donne sono la metafora dell'intellettuale, che si dà arie di modernità e superiorità trattando chi è di rango inferiore (in questo caso il servo) come se non avesse alcun valore. Salvo poi scoprirsi anche loro assoggettate da qualcuno più in alto, secondo la legge della gerarchia. Nella piramide sociale è Tresottane ad essere superiore a loro, un fantomatico politico che, con le sue doti da imbonitore, vuol spacciare un cactus per un *friariello*<sup>176</sup> (simbolo del suo futuro partito politico) e declama sonetti senza alcun senso, dai quali, tuttavia, le donne restano estasiare. Lo accompagna Vadius, suo amico e futuro ministro della cultura, che si affretta a dar spettacolo rimanendo in mutande, provocando gridolini entusiasti in tutto il coro delle donne.

Il quarto atto è *La scuola delle mogli*: dapprima i mariti dettano tutte le regole che le brave mogli devono seguire, ovvero essere ubbidienti e dedite solo al proprio sposo, senza alcuna vanità per sé; ma quando questi escono di scena, le mogli esprimono la propria opinione e si ribellano a quelle costrizioni.

L'ultimo episodio è *Il medico per forza* in cui Sganarello, un legnaiolo, è costretto a fare il medico per guarire la figlia del ricco Geronte; la quale, innamorata di un servo, si finge malata per non sposare l'uomo che il padre vuole

---

<sup>175</sup> Ivi, pp. 154 – 156.

<sup>176</sup> Cfr., ivi, p. 157.

darle in marito (si noti qui la similitudine con la seconda parte del prologo de *Il malato immaginario*, usato come ispirazione per il primo episodio di questo movimento di Arrevuoto). La tematica di questo atto si ricongiunge a quella del primo, sia perché la figura del dottore viene ridicolizzata (è sufficiente che si indossi un camice per far credere a chiunque che un legnaiolo sia un medico), sia perché Sganarello decide di approfittare della situazione per guadagno, come il coro dei medici nel primo quadro. Inoltre, rientra in scena il malato dell'inizio spettacolo, dichiarando che è in corso un'epidemia e tutti sono malati, proprio come lui; allora l'intero *corpus* di ottanta adolescenti indossa il camice, diventando un coro di medici, ed esce dal teatro per poter guarire gli ammalati, cantando la medesima canzone del prologo, «Sapientissimi doctores! Medicinae professores!»<sup>177</sup>, trascinando con sé anche gli spettatori. Questo corteo che attraversa le strade della città è l'invito simbolico ad assumersi la propria responsabilità e a curare questo immaginario malato.

Per legare questi episodi, che altrimenti farebbero risultare la rappresentazione poco organica, tra l'uno e l'altro si inseriscono delle brevi scene assimilabili a intermezzi. Tra il secondo e il terzo atto, e tra questo e il quarto, il passaggio avviene attraverso l'interruzione della finzione scenica, con effetto comico. Alla fine di *L'avaro*, quando il protagonista rientra in scena disperato per il furto del proprio denaro, il racconto viene dichiaratamente fermato da uno dei servi:

GIOVANNI. Basta, lo spettacolo non può continuare! Nando, Rocky, Vincent, accendete le luci di sala! Accendetele vi ho detto! Chiamate il direttore del teatro, il sindaco, il presidente, chiamate soprattutto mio padre, bloccate la città, cercate dappertutto, non fate uscire nessuno! Quest'uomo è stato derubato! Il ladro va trovato subito!<sup>178</sup>

Il commissario e i brigadieri entrano in scena e arrestano un operaio innocente, ma l'Avaro rientra sorridente con il proprio denaro tra le mani e spiega di non aver mai subito un furto, si è trattata di una semplice svista:

AVARO. Commissario! Non è stato commesso nessun furto.  
COMMISSARIO. Che discorsi sono questi?

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 137.

<sup>178</sup> Ivi, p. 147.

AVARO. E fatemi spiegare. Io la cassetina l'avevo nascosta nel camerino di sinistra, mentre invece...  
CORO PALCO e GRADINATA. Mentre invece?  
AVARO. ...mentre invece la cercavo nel camerino di destra!<sup>179</sup>

Tutti i personaggi escono imprecando contro l'Avaro e l'unico a rimanere in scena è proprio l'operaio malcapitato che subito dopo si presenta come servo delle donne intellettuali, protagoniste dell'episodio successivo. Questo personaggio funge da collegamento tra i due atti.

Tra *Le donne intellettuali* e *La scuola delle mogli*, la rottura della finzione scenica è provocata dall'irrompere in scena di due adolescenti di Arrevuoto:

Irrompono in scena Natalino e Enzo.

NATALINO. 'O tamburo! 'O tamburo mio!

Tutti guardano sorpresi i nuovi venuti...

ENZO. Scusate, amanti della barca a vela, vorrei dire 'na cosa: perché ancora cca nisciuno ha accattato 'o tamburo a 'sta creatura?

Le intellettuali e i loro ospiti non san che dire: «Ma chi è questo, e di che tamburo parla?». <sup>180</sup>

È un incursione che non ha alcun legame con la situazione che sta avvenendo, proprio per tale ragione ha un effetto comico sullo spettatore. Solo dopo la consegna del tamburo il corso della narrazione può riprendere e il cambio di soggetto è qui palesemente dichiarato:

Arriva Barbara dall'altra parte della gradinata. Con un tamburo nuovo.

BARBARA. Natalino! Natalino, eccolo qua, l'abbiamo trovato.

NATALINO. Grazie Barbara.

ENZO. E ce voleva 'na femmena pe' mettere a posto ogni cosa? Eh? Vai, vai Emanuele Valenti, che qua avimme accumincià n'ata storia.

NATALINO. Nando, Rocky, Vincent! Mettete 'na musica barocca.

NANDO-ROCKY-VINCENT. Che vuò tu?

NATALINO. 'Na musica barocca.

Natalino batte tre volte sul tamburo nuovo.

[...]

Entrano dodici coppie tenendosi per mano, [...]

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 148.

<sup>180</sup> Ivi, p. 161.

EMANUELE. Titolo!

Il coro dei piccoli sposi declama.

CORO. La scuola delle mogli di Jean Baptiste Poquelin detto Molière!<sup>181</sup>

*La scuola delle mogli* si conclude con il ballo scatenato delle donne in segno di ribellione alle regole dei mariti. Il passaggio a *Il medico per forza* è reso, dunque, non più con il dialogo, ma con la danza, dalla quale continuano gli che l'intero coro delle mogli e dei mariti compiono per sedersi intorno allo spazio dove avverrà il racconto successivo. Solo tra il primo episodio e *L'avaro* c'è uno stacco netto, che aiuta ulteriormente a connotare l'inizio dello spettacolo come prologo all'intera messa in scena.

La scenografia dello spettacolo, come quella di *Pace!* precedentemente analizzata, è scarna e fissa, totalmente nera e costituita solamente da un basso palchetto di legno centrale che, quando viene usato dall'azione degli attori, conferisce dinamismo visivo all'ambientazione. A tale proposito, si può osservare la danza che il coro dei dottori compie alla fine del prologo: sul palchetto centrale sono posizionati due medici che conducono il canto e altri quattro che sollevano in alto il malato, mentre tutto il resto del coro si muove in cerchio intorno. Questa disposizione degli attori su due livelli spaziali differenti, conferisce visivamente alla scena una sorta di forma conica in movimento.

L'illuminazione di base è ambrata e generalmente comprende tutto, o quasi, lo spazio del palcoscenico, con l'abbassamento si segnala il cambio di scena. Inoltre, la luce aiuta a delimitare l'area d'azione degli attori: nell'ultima parte dello spettacolo, ad esempio, l'azione si svolge solamente sul palchetto di legno che è illuminato lasciando fuori il coro seduto intorno, che non vi partecipa. In altri momenti della rappresentazione, le luci assumono un'intensità elevata che contribuisce a creare una determinata atmosfera, come avviene, ad esempio, nella scena in cui il coro di dottori alza sulle spalle il malato e lo bistratta; quest'ultimo è bene illuminato mentre i dottori sotto al palchetto sono in ombra. La concentrazione di luce sul malato mette in rilievo l'azione brusca che i dottori compiono su di lui, evidenziando visivamente l'unico punto di interesse per i

---

<sup>181</sup> Ivi, pp. 162-163.

medici, ovvero il guadagno rappresentato dal paziente. I riflettori a uomo svolgono la funzione di evidenziare un personaggio o un'azione, dirigendo su di essi l'attenzione dello spettatore, e sono di qualità fredda; un utilizzo molto marcato di questa tecnica si ha nella scena delle intellettuali: il riflettore, utilizzato dapprima per illuminare Tresottane e poi Vadius, disegna un'area molto marcata e intensa rispetto allo spazio circostante, atta a conferire alle azioni dei due ospiti del club delle donne la spettacolarità di uno *show*. Da rilevare è il caso di luce discontinua, simile a quella di una discoteca, durante il ballo delle mogli nel quarto atto che, unita al movimento oscillatorio a ritmo della musica di un riflettore a uomo, sottolinea la ribellione alle regole che i mariti vorrebbero imporre, e la gioia di essere libere di esprimersi con la forza delle proprie scelte.

Tutti gli attori indossano un abbigliamento nero ed essenziale, costituito da maglietta e pantalone per i ragazzi, maglietta e gonna per le ragazze. Da questo vestiario basilare si discostano i personaggi protagonisti di ogni episodio, i quali indossano un costume indice del loro status sociale d'appartenenza e delle loro caratteristiche nella finzione scenica: i dottori indossano il camice, il malato un completo rosso, l'avaro ha un abito rosso scuro dallo stile secentesco con collarino bianco, il commissario e i brigadieri hanno la divisa d'ordinanza, il servo delle intellettuali una tuta blu da operaio, Tresottane indossa una giacca dorata degna di uno *showman*, Vadius dopo lo spogliarello resta in mutande, calzini e scarpe. Per caratterizzare il coro degli sposi è sufficiente una gorgiera seicentesca per i ragazzi e un collarino di seta per le ragazze, entrambi bianchi; successivamente, però, i primi metteranno addosso alle seconde delle scatole di cartone con la scritta "FRAGILE-MADE IN ITALY", per indicarne la condizione di mogli imprigionate nelle regole che sono costrette dai propri mariti. Il coro delle mogli di Sganarello porta una mantellina gialla e una cuffietta bianca, Geronte, il signore ricco in *Il medico per forza*, indossa lo stesso abito dell'avaro e un cappellino rosso della stessa foggia, le sue serve hanno un grembiule nero dai bordi bianchi, Lucinda è in abito rosso col collo coperto da una sciarpa a sottolineare il suo presunto mutismo; infine Sganarello (che indossa un *gilet* rosso) e Leandro nel loro travestimento da dottori, oltre al camice, portano in capo la cuffietta da medico.

I parametri della recitazione sono comuni a tutti gli attori, la gestica è espressiva e la mimica sintomatica degli stati d'animo dei personaggi, ma ci sono



casi in cui questi elementi vengono estremizzati per intensificare, nella prospettiva dello spettatore, l'intenzione che essi pongono nell'azione e, di conseguenza, il concetto che vogliono esprimere. Un momento che racchiude queste caratteristiche si ha nel primo atto, quando il coro di dottori, dopo aver compreso il guadagno che può ricavare dal curare il malato, con una mimica discreta, assume un'espressione facciale quasi deformata, con occhi spalancati e bocca aperta a ghigno, mentre le dita delle mani si muovono veloci, come artigli che bramano posarsi sulla preda; queste recitazione e gestualità rendono evidente la vera intenzione dei personaggi mossi da avidità, il cui unico interesse è il lucro nei confronti di un paziente verso il quale non nutrono nessun riguardo umano. Un ulteriore esempio di questo tipo di gesticca, è il movimento delle mani compiuto dal coro dei servi e dei figli dell'avar, poco prima che questo venga derubato. Il gesto eseguito è quello convenzionalmente usato per indicare l'atto del rubare e viene ulteriormente messo in evidenza tramite una luce bianca, che lo rende l'unico elemento visibile sulla scena, mentre il resto del palco è completamente oscurato. La focalizzazione dell'attenzione sul gesto indica il modo nascosto, subdolo, di agire di chi ha interesse a derubare (l'Avaro nel contesto della rappresentazione). La posizione di un personaggio, in taluni casi, esprime il ruolo sociale che egli possiede all'interno della narrazione. Un esempio forte è la posizione a gattoni che il servo delle intellettuali assume dietro loro comando; in un primo momento viene guidato da un capo all'altro del proscenio con un guinzaglio al collo, come fosse un cagnolino, e poi usato come sedia. È evidente la posizione di inferiorità che egli occupa nei confronti delle proprie datrici di lavoro. In seguito anche queste ultime saranno costrette da Tresottane, che ha uno *status* sociale superiore al loro, ad assumere la stessa posizione (e ad eseguire altri comandi, come mettersi le dita nel naso e ansimare).

L'andamento dell'intero spettacolo è tendenzialmente dinamico con movimenti corali, ma il vero ruolo di spicco, in questo ambito, è riservato alle danze, delle vere e proprie coreografie. La prima è quella del girotondo del coro dei medici attorno al malato, nella quale ogni volta che nel canto viene pronunciata all'unisono la parola *munnezza*, il giro si ferma e le braccia si alzano ad indicare il paziente, associando a lui il termine. Il movimento coreografico, dunque, sottolinea il messaggio del canto. La seconda coreografia è quella eseguita dal Club Donne-Libere-e-Belle-Tutta-la-Settimana per riportare

all'ordine i due membri del club che fuoriescono dal coro per esprimere le proprie opinioni; assume le movenze di un gruppo femminile di musica *pop* o da vallette televisive. La terza e ultima coreografia è eseguita, nel quarto episodio, dal coro delle mogli che balla scatenato per inneggiare alla ritrovata libertà dalle costrizioni a cui vorrebbero relegarle i mariti. I singoli movimenti non sono definiti, tuttavia, lo sono la coordinazione tra il coro (che danza insieme) e le ragazze che a turno fuoriescono dal gruppo, conquistando il centro della pista; e gli spostamenti che il *corpus* di donne esegue per scacciare gli uomini, che tentano di invadere il loro spazio.

La scena è aperta nei confronti del pubblico: i personaggi si rivolgono allo spettatore mentre parlano e spesso parte del coro è posizionato in platea, sotto il palcoscenico, comunicando da questa posizione con gli attori che sono su di esso. Inoltre, la finzione scenica viene spezzata più volte richiedendo l'intervento degli operatori dello spettacolo che agiscono dietro le quinte: è un'azione che, però, funge soprattutto da pretesto di collegamento tra i diversi atti, come si è già detto in precedenza. Gli spettatori, inoltre, alla fine dello spettacolo vengono coinvolti attivamente, spronati a seguire il coro di ottanta adolescenti fuori dal teatro, per le strade della città.

Il codice linguistico, come per *Pace!*, è una commistione di italiano e napoletano impiegato indistintamente da tutti i personaggi, ad eccezione di Tresottane, Vadius e Geronte; e su questo linguaggio basilare vengono innestate altre tre lingue, il romeno, il latino e l'inglese. Il romeno, usato dall'Avaro (interpretato da un ragazzo rom), appare ormai come una lingua equiparata alle due precedenti, portata sulla scena come attributo dell'attore che lo utilizza; le altre due lingue, invece, hanno scopi ben diversi. Il latino, comunemente considerato simbolo della sapienza, è usato per connotare negativamente i dottori che lo usano, in particolar modo con il motto «Sapientissimi doctores! Medicinae professores!»<sup>182</sup> nel canto del coro di medici nel primo episodio. La ripetizione di queste parole marcano l'ostentazione, da parte dei dottori, di una cultura che in realtà non possiedono. Anche Sgaranello, ne *Il medico per forza*, inventa parole latine per ingannare Geronte e i suoi servi, che non conoscono questa lingua:

SGANARELLO. Capite il latino?

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 137.

CORO. Manco 'na parola.  
 SGANARELLO. Sicuri manco 'na parola?  
 CORO. Sicuri.  
 SGANARELLO. *Lo lupus perde lo pilus ma non lo vitium!* [...] <sup>183</sup>

L'inglese, invece, usato dalle intellettuali sia per il collegamento con il club delle donne americano sia nel loro canto, mette in luce la vanesia presunzione di queste donne di essere al passo coi tempi e internazionali. Si noti che, in taluni casi, come le intellettuali di Scampia usano l'inglese per rapportarsi alle college californiane, anche queste utilizzano il dialetto napoletano per comunicare allo stesso livello delle prime.

Il canto riveste un ruolo di spicco in questa rappresentazione, vi sono dei pezzi musicati che si inseriscono organicamente nel testo drammaturgico e sottolineano con forza il messaggio che si vuole dare. Ancora una volta è da esempio il canto dei dottori nel prologo:

MIRKO. 'A munnezza so' denari! 'A munnezza so' denari!  
 CORO-DOTTORI. 'E denari so' munnezza! 'E denari so' munnezza!  
 TUTTI. Munnezza!  
 CORO-DOTTORESSE. Me fa male 'a capa! Me fa male 'a capa!  
 TUTTI. Cca ce serve 'nu dottore! Cca ce serve 'nu dottore!  
 MIRKO. 'O dottore è maiuolo! 'O dottore è mariuolo!  
 CORO-DOTTORI. 'O pavammo c''a munnezza! 'O pavammo c''a munnezza!  
 TUTTI. Munnezza!  
 MIRKO. Sganarello co' colera! Sganarello co' colera!  
 CORO-DOTTORI. 'A discarica era chiena! 'A discarica era chiena!  
 CORO-DOTTORESSE. Ormai Napule è 'na pezza! Ormai Napule è 'na pezza!  
 TUTTI. Professò lieve 'a munnezza! Professò lieve 'a munnezza!  
 CORO. Uè dottore me fa male 'a capa nun c' 'a faccio cchiù!  
 MIRKO. Ah! Ma che sarrà sta malattia Maronna mia!  
 CORO-DOTTORESSE. Cca ce vo n'esercito 'e duttore pe' campà!  
 CORO-DOTTORI. No n'esercito 'e surdate che 'a mazzate c'adda piglià!  
 CORO-DOTTORESSE. Tengo 'nu tumore! Tengo 'nu tumore!  
 CORO-DOTTORI. E chiamate a 'stu duttore! E chiamate a 'stu duttore!  
 MIRKO. Sapientissimi doctores!  
 CORO. Munnezza!  
 MIRKO. Sapientissimi doctores!  
 CORO. Munnezza!  
 MIRKO. Auguramm' a tutte quante!  
 CORO. Munnezza!  
 MIRKO. Appetito e sorde tante!  
 CORO. Munnezza! <sup>184</sup>

<sup>183</sup> Ivi, pp. 179-180.

<sup>184</sup> Ivi, pp. 137-138.

Le parole riportano alla mente dello spettatore la famosa, quanto grave, questione dei rifiuti a Napoli, e denunciano l'esistenza di molti speculatori che costruiscono i propri interessi economici sui gravi problemi sociali.

Anche il canto del *mariuolo* eseguito dal coro dei servi e dei figli dell'Avaro ha rilevanza comunicativa, perché svela che chiunque può essere un ladro, anche coloro che per la propria posizione sociale sono ritenuti irreprensibili.

Un *kazoo* da l'intonazione, Francesca comincia a cantare e il coro ripete ogni sua strofa.

FRANCESCA. Mriuolo mariuolo  
Ma chi è po' 'stu mariuolo  
'Nu giovane 'nu vecchio  
Coccheruno che sta cca!  
Po' essere 'nu giovane  
ca nun tene denari  
Oppure 'nu duttore  
ca cchiù sorde se vo' fa!  
'Mbroglione truffatore  
quanta nommi pe' 'nu ruolo  
pulito e sistemato  
inserito in società.<sup>185</sup>

La colonna sonora svolge due funzioni fondamentali per la rappresentazione. Accompagna i cambi scena, con musiche che suggeriscono l'ambientazione secentesca, la *Sinfonia XVII* di Johannes Hieronymus Kapsberger, utilizzata due volte, e *Chaconne puor Scaramouche, Trivelin, Arlequin* di Jean Baptiste Lully. Fa anche parte della narrazione stessa attraverso canzoni che appartengono alla cultura musicale odierna; *Via col vento* di Max Steiner all'ingresso di Tresottane, che ricorda la nota trasmissione televisiva *Porta a porta* la quale utilizza proprio questa musica per l'ingresso degli ospiti; *Su di noi* di Pupo per lo spogliarello di Vadius e *Abballabba* di Lino Canavacciolo (remixato da Miele) per la danza di rivolta delle mogli, al ritmo di una taranta-rock. Infine, c'è un ulteriore elemento uditivo che fa parte della colonna sonora dello spettacolo, il suono dei tamburi e delle bacchette presenti in quasi tutti gli atti; questo sostiene il ritmo della narrazione, supportando i coretti o commentando l'azione o suscitando effetti comici, ad esempio quando il suono delle bacchette sottolinea i passi dell'avaro. Singolare è l'uso del *kazoo* che accompagna il canto del *mariuolo* nel secondo atto.

---

<sup>185</sup> Ivi, pp. 146-147.

# ALLEGATO

## NOBOALFABETO. 21 LETTERE PER LA NON-SCUOLA

Di Marco Martinelli e Ermanna Montanari

### A. ASINITÀ

C'è un asino, sulla soglia. Chiede di entrare. Un pedante gli sbarrò la strada.

“Perché?”

“Sei un asino, non puoi. Non hai niente di interessante da dire. Sei un Senza Parole, solo ragli, solo ragli fai, le tue fattezze non sono quelle richieste.”

“Che cosa è dunque richiesto per entrare nella vostra Accademia?”

“Appunto, non essere asini patentati, come te!”

La porta d'avorio si chiude, l'asino piange.

Vieni, sussurra la *non-scuola* all'asinello, vieni da me. Lascia perdere chi non ti ama. Da me troverai acqua e biada a volontà. Che tu sia benedetto, asinello errante! Vieni da me, e apri con la chiave dell'occasione l'asinin palato, sciogli la lingua, fai uscir dalla tua bocca quell'extraordinario rimbombo che la largità divina, in questo confusissimo secolo, nell'interno suo spirito ha seminato. Vieni da me, e con me fai valere la tua barbara natura, raccogli i tuoi frutti e fiori che sono nel giardino dell'asinina memoria. Vieni da me, e in me trovati con tutti, discorri con tutti, affratellati, unisciti, identificati con tutti, a tutti regala verità, domina a tutti, sii tutto!

Nella *non-scuola* l'asino è l'adolescente, nella *non-scuola* l'asino è la guida: entrambi ragliano forte.

### B. BUGIA

L'etimologia ci rivela la presenza del male nella parola *bugia*: dall'antico provenzale *bauzà* al franco *bausì*, ovvero “malvagità”, “male radicale”. Ma nell'etimo del suo più significativo sinonimo, rappresentano la parola *menzogna*,

c'è l'eco del verbo latino *mentiri*, “immaginare”, poi “fingere”, da *mens mentis*, “mente”.

### **C. CALCIO**

Non si va a insegnare, il teatro non si insegna, e meno che mai nella *non-scuola*. Si va a giocare, a sudare insieme. Come giocano i bambini su un campetto da calcio, senza schemi né divise, per il puro piacere del gioco, come capita ormai di vederli solamente in Africa, a piedi nudi sulla sabbia, o nel sud d'Italia: al nord è raro, i più sono irreggimentati a copiare il calcio dei “grandi”, soldi e televisione. In quel piacere ci sono purezza e un sentimento del mondo che nessun campionato miliardario può dare. La felicità del corpo vivo, la corsa, le cadute, la terra sotto i piedi, il sole, i corpi accaldati dei compagni, l'essere insieme, orda, squadra, coro, comunità, la sfera-mondo che volteggia e per magia finisce dentro la rete. La *non-scuola* è il campo da calcio dove si gioca per puro, eterno piacere, ignorando il denaro e la gloria.

### **D. DISCIPLINA E DOGMA**

L'unico dogma della *non-scuola* è questo: si possono strapazzare Aristofane o Brecht, ma quello deve emergere dal lavoro scenico, attraverso Aristofane o Brecht, è la vita degli adolescenti, i contrasti dissonanti che alimentano la psiche, le nevrosi luminose, la lava incandescente che si nasconde agli insegnanti e ai genitori. In una parola, l'ENERGIA, che deve a sua volta guidare le guide, come la bacchetta conduce i raddomanti alla ricerca della sorgente d'acqua. Per far erompere lo scatenamento caotico che procede dal corpo si esige la disciplina, ovvero apprendere poche regole elementari che sono incarnate nel gioco, come eterno piacere. Abitano il fare. I ragazzi le acquisiscono come confini necessari, nel divertimento e nella fatica che costa il “saper giocare bene”. È compito delle guide evitare ogni pedanteria, è compito degli adolescenti prestare orecchio alle guide, le quali accenneranno alle tecniche (respiro, movimento, voce), solo nel concreto delle prove, specificando che non esiste la Tecnica in assoluto, ma solo modi diversi di servire le visioni. In ogni asinello c'è un giardino dell'asinina memoria: le tecniche servono a raccoglierne la turbolenta vitalità.

### **E. ETÀ**

Nella *non-scuola* le età sono usurpate. Aristofane può avere 16 anni, Shakespeare 14, gli adolescenti ben più di 500. Vi sono volti che fanno pensare all'antico Egitto, al Tigri e all'Eufrate, altri al secolo che non è ancora nato. Si ha l'età che si finge, non quella che si dimostra.

## **F. FARFALLE**

In un'evanescente opera di Dosso Dossi, pittore ferrarese del Cinquecento, vediamo tre figure che poggiano su delle nuvole, alla luce scintillante dell'arcobaleno: a sinistra Giove, seduto davanti a una tela, in atto di dipingere farfalle; a destra una giovane donna inginocchiata sta per interromperlo (la Virtù, forse?); in mezzo ai due Mercurio, nudo e alato, che rivolto alla fanciulla porta il dito alle labbra, come a dire: silenzio! Il pittore non deve essere disturbato mentre dipinge.

## **G. GUIDE**

Non ci sono padri, non ci sono maestri nella *non-scuola*. Solo guide che conducono gli adolescenti verso lo spettacolo, che favoriscono il gioco. Chi sono le guide della *non-scuola* allora? Possono essere registi, possono non esserlo. Quello che li distingue è il loro "stare in mezzo", non come acqua stagnante, bensì a dissolvere le superfici apparenti, tra gli adolescenti e la Tradizione. Forse un po' dei pirati, come Long John Silver: attraverso il suo zoppicare, attraverso le sue menzogne, Jim scopre il tesoro.

## **H. HISTORIA UNIVERSALIS**

Il gioco è l'amorevole massacro della Tradizione. Non "mettere in scena", ma "mettere in vita" i testi antichi: resuscitare Aristofane, non recitarlo. La tecnica della resurrezione parte dal fare a pezzi, disossare.

Adolescenti e Tradizione: i Senza Parole e la Biblioteca. Qui c'è un lampo, due legni che si sfregano. Prendi un testo, e guardalo sotto: là sotto, sotto le parole, c'è qualcosa che le parole sole non dicono. Là sotto c'è il rovello che lo ha generato. Ci restano le parole, mentre quel rovello viene dimenticato. Se non sai penetrare quel sotto, quella luce giù in basso, le parole restano bugie. Il testo cela un segreto che può accendere la Vita, che l'autore (il Vivente, non il cadaverino da museo!)

ha sapientemente nascosto secoli fa nelle pieghe della favola: la *non-scuola* mette in relazione quel segreto e gli adolescenti, proprio quelli, quelli e non altri, quelle facce, quel dialetto ringhiato tra i denti, quei sospiri, quel linguaggio di gesti, quei sogni, quei fumetti. Per realizzare l'incontro c'è bisogno, in una prima fase, di svuotare il testo, perché i dialoghi sono all'inizio un impedimento autoritario che va spazzato via. Fatto a pezzi il monumento, si parte dal gioco d'improvvisazione (vedi alla lettera I) che le guide propongono agli adolescenti, gioco che consiste nel dare nuova vita alle strutture drammaturgiche del testo, o a inventarne di completamente nuove. L'improvvisazione crea una partitura di frasi, gesti, musiche, sulla quale sarà possibile innestare, in un secondo momento, le parole dell'autore, e non tutte, solo quelle che servono. E sarà una sorpresa accorgersi che le parole rifiutate all'inizio, una volta arato il campo di verità sul quale farle crescere, diventeranno splendidi. Il campo di verità è il corpo dell'adolescente. È un adolescente, è un *nessuno*. Per questo trabocca di genio! La Tradizione non dice un bel nulla a questi *nessuno*, che prima la guardano con sospetto, poi le fanno l'onore di rimetterla in vita, la gratificano in un amplesso: la *non-scuola* gode a vedere l'impatto devastante e fecondo tra i morti e i vivi.

## **I. IMPROVVISAZIONE**

L'improvvisazione è la deviazione necessaria (vedi alla lettera H) dal sentiero stabilito. La possibilità dell'eccesso e dell'impaccio di generare stupore. È la palestra in cui l'asino scopre le sue carte, il suo universo "mostruoso": oscenità, canzoni, selvatichezze, dialetti, gerghi, ombre, cattiverie, ribaltamenti, sogni. Un poderoso mondo vitale e corrosivo che alla guida (e non solo) è ignoto, e che si ha il dovere di restituire in forma scenica.

L'istituzione scolastica e il teatro sono stranieri l'uno all'altra, e il loro accoppiamento è per forza di cose innaturale. La *non-scuola* scommette su tale accoppiamento.

*How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,  
Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?*

## **L. LOCALI**



Locali sta per “lus”, la luce che affonda nelle midolla delle ossa. Locali sta per “la panchina dello stadio di Sant’Alberto con su scritto LOCALI”, in questo simile a tante altre panchine dei campetti della Romagna, dove piccoli e grandi si fanno le ossa e se le rompono. Locali sta per “Nola”, la Nola di Giordano Bruno, il villaggetto che l’aveva visto nascere, Iordanus Brunus Nolanus, così si firmava anche quando si presentava nelle corti e nelle accademie d’Europa, Nola è il pezzetto di terra, la minuzzaria che ci ha sputato fuori e ci portiamo appresso, dimenticata, occultata nei sogni, nelle miserie del linguaggio. Locali sta per “gli autori quand’erano adolescenti”, ovvero dei nessuno pieni di fantasie, e non c’erano critici né spettatori a esaltarli.

### **M. MARIONETTA**

Bando alla psicologia! Nella *non-scuola* si recita come marionette.

Comica o tragica che sia, strampalata o sofferente, la marionetta è carne dell’attore. Non è questione di stile (alla lettera S): quando parliamo di marionetta intendiamo il rifiuto di ogni naturalismo, che le guide della *non-scuola* possono declinare in mille modi.

La marionetta, svuotata di zavorra sentimentale, evoca forze sconosciute e minacciose che, presenti e invisibili nella vita quotidiana, si liberano nel mondo, in partenza fittizio, della rappresentazione. Si situa misteriosamente ai limiti tra la vita e la morte, tra l’insensibilità totale e la più totale trasparenza. Sfida le pesantezze del tempo, della terra e del linguaggio. È il doppio che ci irride.

Siano dunque Pinocchio, Rosvita, Totò e Padre Ubu i santi protettori della *non-scuola*, lo siano contro l’illustrazione, la parola esplicativa e didattica, rivendichino il silenzio, il camminare a mezz’aria, l’uomo di legno.

*If others had not been foolish, we should be so.*

### **N. NOBODADDY**

Tra le sfalenti invenzioni di William Blake, c’era quella di chiamare “Nobodaddy” il Dio Padre che sta nei cieli: un neologismo, formato dalla contrazione di “Nobody” (nessuno) e “Daddy” (papà). Parola che, come un fulmine, afferma e nega, mente e dice il vero.

Il piacere di essere dei NESSUNO! Le guide sanno che, se anche altrove sono registi o attori di un certo nome, per gli adolescenti della *non-scuola* sono dei NESSUNO. Neanche uno straccio di gloriola ad attenderle, ma solo l'allegria di essere coro. C'è in questo essere nulla un sentimento di purezza e libertà sublimi.

## **O. ORINOMANZIA**

Gli antichi, prima Omero, poi Virgilio e Dante, distinguevano i sogni che entrano e escono dalla splendida porta d'avorio, i quali sono fallaci e vani, dai sogni che entrano per la porta di corno, cioè le vere visioni che l'uomo non scorge mai invano. La materia da poco, l'umile corno, è un conduttore migliore del pregiato avorio.

## **P. PASSERI**

Sei in un accecante pomeriggio d'estate, prendendo da via Trieste, si parte a piedi da Ravenna diretti verso Marina, il paesaggio ci colpisce sotto il sole come una visione: a sinistra i serbatoi e le torri delle raffinerie con le ciminiere che eruttano fuoco, le navi e i grandi cassoni metallici del porto, a destra i campi di grano e sorgo.

La strada è trafficata all'eccesso, e sul sottile bordo ai lati, usurpato dal pedone che su quella strada non è previsto, sarà una sorpresa molti passeri morti, travolti dalle automobili. Si sa dei ricci, si sa di qualche gatto ipnotizzato dai fari, ma di così tanti passeri! Volano basso, si vede che volano basso. E questa è via Trieste, non si osa pensare alla statale 16, la grande arteria del divertimento in riviera.

Le statistiche sulla *Romagna Felix* vanno aggiornate dal temerario pedone: non solo un'ecatombe di sacrifici umani regge la progredita civiltà del terzo millennio e la religione dell'Automobile, ma anche una più ignota moria di passeri. Cadaverini insepolti lungo il ciglio della strada. Amen.

Peggio per loro! Dovevano volare alto!

## **Q. QUATTRO**

Si è finora parlato di tre dei quattro pilastri che reggono la *non-scuola*: gli adolescenti, le guide, la Tradizione, il quarto è l'insegnante, che segue, assiste i gruppi al lavoro.

La *non-scuola* considera necessaria tale figura, perché, come ci rivela l'etimo di assistere, "sta nei pressi", lucido testimone degli scontri in atto. Spesso funziona come sponda di serenità nel tumulto delle prove, può eventualmente collaborare al lavoro, può eccezionalmente arrivare in scena, ma mai deve sostituire la guida: i due ruoli sono nettamente distinti, l'insegnante rappresenta l'istituzione scolastica, al cui interno il lavoro si svolge, la guida è lo straniero che lì è accolto, portatore di un sapere altro, irriducibile.

Va detto: la *non-scuola* è nata e continua a vivere all'interno degli istituti medi superiori di Ravenna per scelta precisa degli stessi, per una sorta di affinata complicità intellettuale.

## **R. RAGAZZINI**

No, i ragazzini non salveranno il mondo, ma forse possono, devono provare a salvarsi dal mondo. E noi con loro.

Nel suo abitare un'età dalla grazia sbilenca, l'adolescente ha un io "minimo": si guarda, ma non sa bene cos'è, cosa diventerà, si scolta, e sente dentro di sé tante voci. Questa confusione è una ricchezza: l'adolescente può essere "tanti", in lui si scontrano le voci dei guerrieri, impiegati, ladri, assassini, artisti, cavalli, terremoti, fantasmi. È una condizione instabile e delicata e sofferente, si è dei nessuno, si è come feriti. Questa ferità è la via maestra della scena.

## **S. STILE**

Non ci sono stili nella *non-scuola*, sono vietati! Non ci sono attori e registi che debbano dimostrare qualcosa, né critici che verranno a recensire. L'unico dogma (vedi alla lettera D) della *non-scuola* è l'ENERGIA: le guide non siano altro che fluidi conduttori del calore e dell'elettricità. Possono, debbono esserci modi diversi di realizzare tale compito (partendo da un testo, abolendo il testo, facendolo scrivere ex novo, assemblando liriche, eccetera), ma sempre subordinati al dogma del suddetto. Anche perché, particolare secondario ma non trascurabile, gli spettacoli della *non-scuola* si realizzano a costo zero: non ci sono spese di produzione! Adolescenti e guide sanno che possono frugare nel magazzino delle Albe, e riciclare quel che è possibile, ma sanno anche che l'unica vera ricchezza spendibile è il tempo e la passione che dedicheranno, che si dedicheranno. In

conclusione: un regista può imparare molto facendo la guida nella *non-scuola*, a condizione che non la usi per formarsi uno stile, bensì si faccia da lei ROVINARE!

## **T. TREMORE E TERRORE**

Se, in una notte d'estate, diciamo verso le tre, si parte a piedi dal villaggio di Campiano, nel profondo della campagna romagnola, e prendendo la direzione della via Celia ci si dirige verso Ravenna, la prima immagine sarà quella di un piccolo cimitero di campagna. E quello che sorprenderà sarà vedere le case dei morti come le case dei vivi, lì accanto, nella notte deserta: silenziosi, immoti cubi di pietre e cemento. Tutti dormono, là dentro, vivi e morti! I lampioni faranno compagnia per pochi chilometri fino a Santo Stefano, immergendo la terra in una luce appiccicaticcia e giallastra, poi, da Santo Stefano a San Bartolo, non ci sarà che tenebra, e nessuna luce. Tre volte i cani vi assalteranno in quel tratto, latrando forte, e nel buio il cuore si sposterà: voi lo sapete che abbaiano da dietro i cancelli, ma è buio, potrebbero non avere la catena, oppure se anche questa ci fosse potrebbe rompersi, e quelli saltarvi addosso, e tutte e tre le volte il cuore vi balzerà nel petto.

## **U. USATO**

Da qui partiamo. Dalla constatazione che il mondo è usato. È usato fino alla nausea. La polis è usata, abusata, ABUSATA, infetta, divorata da eterni mascalzoni, dai salsicciati derisi ieri da Aristofane fino ai televenditori di oggi. La polis-mondo è vecchia in maniera disgustosa, e come lei sono vecchi quegli edifici di inutilità pubblica che passano sotto il nome di teatri. La nausea per il mondo è naturale nell'adolescenza, la guida adulta la reimpara (se l'ha dimenticata), è un sentimento furente, che chiede giustizia contro una polis-mondo che falcia i passerì.

## **V. VELOCITÀ**

La guida sa che il tempo a disposizione nella *non-scuola* è limitato e poco: deve partire dalla consapevolezza che la sua è una partita a scacchi col cronometro. Occorre giocare le mosse in velocità. Avere poco tempo per realizzare le proprie decisioni è un'utile gabbia per la fantasia. Quello è il tempo, e non ne hai di più!

## **Z. ZUCCA**

Il giocare porta infine alla partita. Alla partita con il pubblico, allo stesso tempo avversario e amante, turbolento come nell'Atene del V secolo. Ogni gruppo della *non-scuola* conclude il proprio lavoro con lo spettacolo, una serata unica. Il Rasi, l'antica chiesa delle Clarisse, poi cavallerizza nell'Ottocento, infine teatro da poco più di un secolo, si riempie per la "prima" e "ultima", non si danno repliche, è un rito di iniziazione. Tremore, terrore, erompere della contentezza. I 400 adolescenti che ogni anno salgono sul palco, i 5000 che ogni anno, provenienti da tutte le scuole medie superiori della città, arrivano per applaudire, chiamar per nome, sbeffeggiare, osannare i proprio compagni, rappresentano tutti insieme l'energia della polis (i "poli", i "molti") che irrompe in teatro. È una presenza sporca, volgare, è "volgo" che invade finalmente il tempo, dentro e fuori la scena.

L'immagine più appropriata con la quale licenziare il Noboalfabeto è la zucca. Alla fine dello smisurato poema rinascimentale di Teofilo Folengo, Baldus e i suoi compagni, giovani briganti inseguiti dagli sbirri e scappati dal villaggio di Cipada, un paesino "cifra Padum", cioè "oltre il Po", arrivano all'inferno e lì trovano un'enorme zucca, secca e svuotata all'interno, "che quando era ancora tenera e mangiabile, sarebbe servita senz'altro a far la minestra a tutto il mondo", annota l'autore. È la zucca dei bugiardi, dei poeti, dei cantori e degli astrologhi, di coloro che cantano e interpretano i sogni della gente e riempiono i loro libri di favole e cose vane. Lì sono puniti: per quante bugie hanno detto in vita, i diavoli strappano loro altrettanti denti. E quanti più ne vengono strappati, più nuovamente ne nascono. A quel punto, Folengo interrompe il poema: "zucca mihi patria est", questa è la mia patria, Baldus e compagni vadano pure in giro per l'inferno a sconfiggere i diavoli, io mi fermo qui.

La zucca è la lubricità del teatro, la munificenza delle menzogne che fanno nuovo il mondo, qui, nella mia zucca d'asino.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Barsotti, *Introduzione*, in E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1995;
- S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000;
- L. Dadina, M. N'Diaye (a cura di), *Griot Fulêr*, Repubblica di San Marino, Aiep-Guaraldi, 1994;
- M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008;
- M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011;
- M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000;
- T. Fratus (a cura di), *Lo spazio aperto, il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2000;
- E. Grazioli (a cura di), *Il Punto*, San Giminiano, Galleria Continua, 1997;
- F. Lorenzoni, M. Martinelli (a cura di), *Saltatori di muri*, Cesena, Macro Edizioni, 1998;
- Lo straniero (a cura di), *Abbecedario della non-scuola del Teatro delle Albe*, Napoli, GraficArte, 2004;
- M. Marino (a cura di), *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carrocci editore, 2004;

M. Martinelli, *L'asino sapienziale di Barbiana*, in *Come un bambino in rivolta. Il libro di Ubu*, Faenza, Teatro Due Mondi, 1989;

M. Martinelli, *Ravenna africana. Il teatro polittttttico delle Albe*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1988;

M. Martinelli (a cura di), *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997;

M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Jarry 2000. Da Perhindérion a I polacchi*, Milano, Ubulibri, 2000;

M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto. 1992-2001 dieci anni di non-scuola*, Ravenna, Ravenna Teatro, 2001;

M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*, Milano, Ubulibri, 2008;

C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del drammaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007;

Molière, *Il malato immaginario*, in G. Nicoletti (a cura di), *Tutto il teatro*, Roma, Newton, 1992

F. Montanaino (a cura di), *Marco Martinelli. Monade e coro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006;

E. Montanari, C. Ventrucchi (a cura di), *1992-Centenario del Teatro Rasi*, Ravenna, Edizioni Ravenna Teatro, 1992;

D. Pietrobono, R. Sacchettini (a cura di), *Il teatro salvato dai ragazzini*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2011;

O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975 – 1988. La ricerca dei gruppi. Materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988;

E. Pozzi, V. Manioia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, Anc Edizioni, 1999;

L. Rustichelli (a cura di), *Seminario sulla drammaturgia*, West Lafayette, Bordighera incorporated, 1998;

F. Taviani (a cura di), *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Texus, 1997;

M. Turci (a cura di), *Fola, Fulanda*, Imola, La Mandragola Edizioni, 1998;

## PERIODICI

F. Acca, *Seminari sulla realtà. Traiettorie verso l'esistente nelle drammaturgie di Motus, Accademia degli artefatti, Teatro delle Albe*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2010;

F. Angelini, *Teatro a Rebibbia, teatro a Scampia*, «Ariel», gennaio, 2006;

M. Bertacca, *“Oi Dionysou technitai” quando il teatro ritrova Dioniso*, «Atti & Sipari», ottobre, 2011;

A. Berti, *Il felice fine millennio delle Albe*, «Art'ò», marzo, 1999;

S. Bottioli, *Un passaggio di barbari divini. L'utopia concreta del Teatro delle Albe*, «Ariel», n. 1, 2006.

M. De Marinis, *Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, «Culture teatrali», n. 2, 2000;



M. De Marinis, G. Guccini (a cura di), *Dramma vs postdrammatico*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2010;

P. Di Matteo, *Nuovi spazi di configurazione: tra teoria e pratica del teatro*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2005;

M. Gaeta, *Scampia-Napoli C. A/R. Intervista a Marco Martinelli*, «Cooperazione Educativa», dicembre, 2006;

M. Giovannelli, *Scegliendo "Arrevuoto"*, «Stratagemmi», giugno, 2008;

G. Guccini, *Essere stranieri, ovvero la colomba di Kant. Conversazione con Marco Martinelli/Teatro delle Albe*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2010;

M. Mangano, *Romagna + Africa. Incontro con Marco Martinelli*, «Arte net», ottobre, 1992;

M. Martinelli, *Chiaroveggenza. Navicelle corsare e istituzioni-fortino*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 2004;

M. Martinelli, *Eresia, luogo comune*, «Lo Straniero», dicembre, 2011;

M. Martinelli, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, «Teatro e storia», ottobre, 1993;

M. Martinelli, *La tragedia è dimenticare*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 2011;

M. Martinelli, *P come "provvisorio stare spettatori"*, «Prove di drammaturgia», n.1, 2000;

M. Martinelli, *Trama concettuale del Baldus*, «Prove di drammaturgia», n. 2/2001;

M. Martinelli, *Ubu Buur*, «Teatri della diversità», marzo, 2007;

M. Martinelli, *Una grande cerchia di esperti*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 1999;

M. Martinelli, *Teatro delle Albe*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2011;

M. Martinelli, E. Montanari, *Chi sei, nero pilota. Un dittico sul male*, «Culture teatrali», n. 13, 2005;

M. Martinelli, E. Montanari, *Noboalfabeto, 21 lettere per la non-scuola*, «Lo Straniero», dicembre, 2001;

L. Mello, *Le nuove esperienze di giovani a teatro*, «Venezia musica & dintorni», novembre, 2011;

R. Molinari, *Romagna*, «Patalogo», n. 9, Milano, Ubulibri, 1986;

C. Pupillo, *I Palotini e la "non-scuola"*, «Teatri della diversità», dicembre, 2000;

G. Tolo, *La scrittura di carne del Teatro delle Albe. Intervista a Marco Martinelli*, «Periodico», gennaio, 1998;

*Il "PERHIDÉRION" delle Albe. Storie di un Teatro tra Africa e dialetto*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 1998.

## **SITOGRAFIA**

[www.ateatro.org](http://www.ateatro.org)

[www.teatrodellealbe.com](http://www.teatrodellealbe.com)

# INDICE

**INTRODUZIONE** p. 2

**CAPITOLO I:** Il “Teatro delle Albe” nell’Italia degli anni ’80 del XX secolo

**I.1** Uno sguardo sulle tendenze teatrali nel ventennio ’70 – ’80 del  
Novecento italiano p. 4

**I.2** Dal Maranathà alle Albe: un singolare percorso collettivo p.13

**CAPITOLO II:** Il lavoro con gli adolescenti

**II.1** La non-scuola p.30

**II.2** Arrevuoto p.41

**CAPITOLO III:** Analisi dello spettacolo.

**III.1** *Pace! Esorcismo da Aristofane* p.49

**III.2** *L’immaginario malato. Affresco da Molière* p.65

**ALLEGATO** p. 77

**BIBLIOGRAFIA** p. 86

**SITOGRAFIA** p. 91